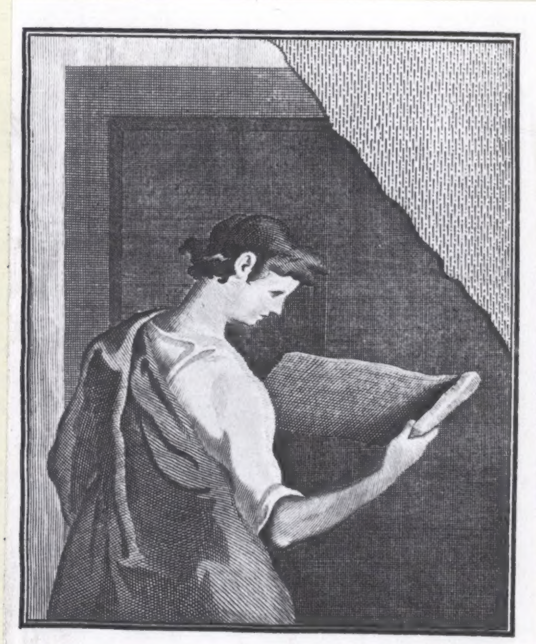




REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE

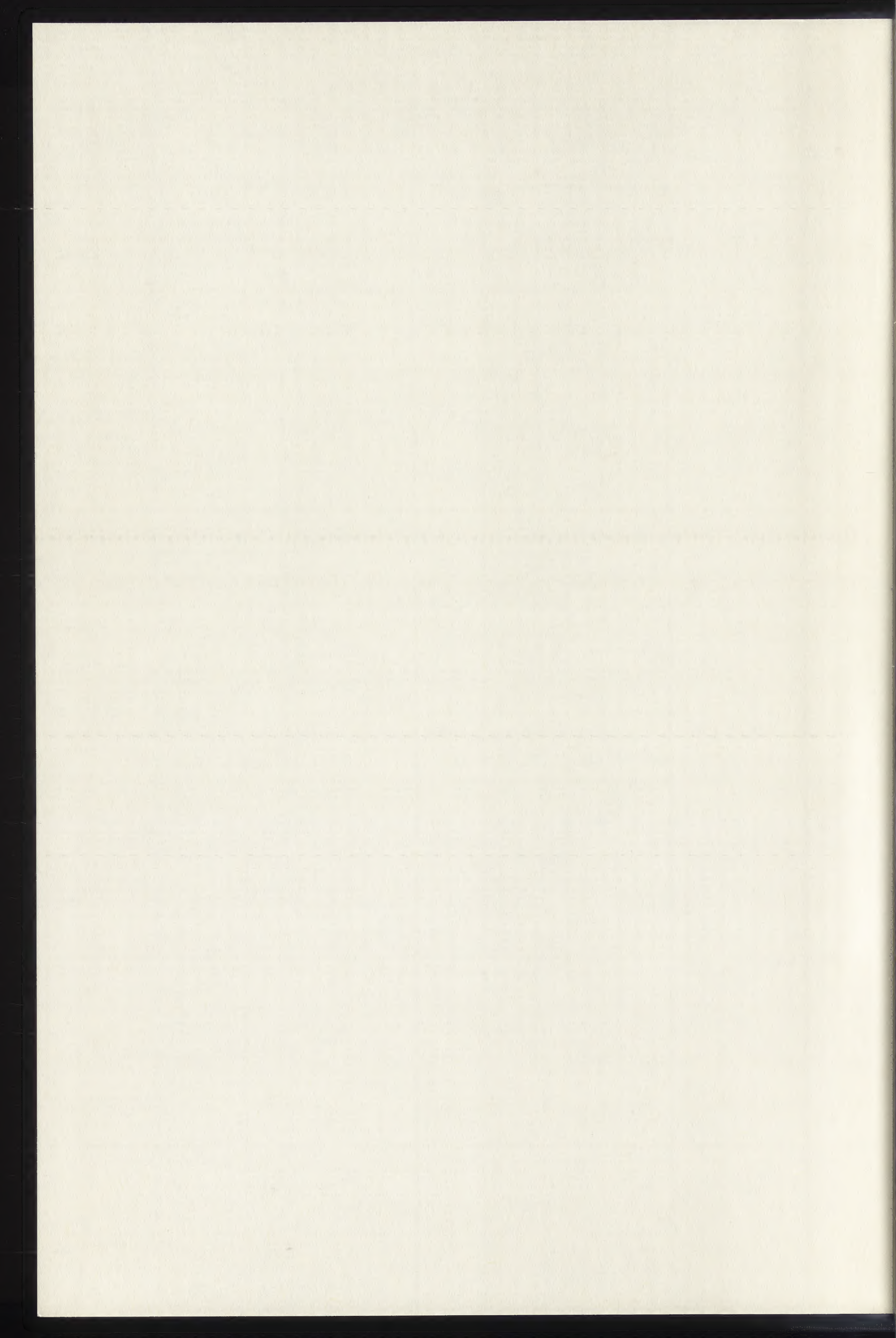
UND

HUGO VON TSCHUDI

XXV. BAND



BERLIN W. 35.
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER



REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXX. Band.



BERLIN W. 35

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1907

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK

WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

Printed in the Netherlands

Inhaltsverzeichnis.

Literatur.

Ausstellungen.

Mitteilungen über neue Forschungen.

Donatello und die Antike.

Von **Fritz Burger.**

Wer eine Psychologie der Kunst des neben Michelangelo größten christlichen Plastikers geben will, darf sich nicht damit begnügen, das in der Jugend Vorhandene und das im Alter schließlich Gewordene im Zusammenhang vor Augen zu führen, wäre auch die Genesis seines Stiles und seine Wandlung noch so klar und umfassend auf Grund formaler Analysen gezeichnet. Bei solcher Schilderung wird sehr häufig die Wirkung nicht von der Ursache geschieden. Auch auf historischem Wege, eingezwängt in die kulturgeschichtliche Entwicklung, läßt sich Donatellos Genius nicht restlos fassen. Denn er ragt, nur was die Problemstellung betrifft, himmelweit über seine Zeit hinaus und kann nicht als Gesamtausdruck ihrer Kultur gelten. Er steht um die Mitte des 15. Jahrhunderts als ein Einsamer in dem fröhlich leidenschaftlichen Getriebe um ihn her und sieht über die Zeiten und Geschlechter nach den wenig verwandten Seelen, die nach ihm erstanden.

Donatellos Kunst hat ein Janusantlitz, denn sie blickt zurück nach der hellen Sonne Homers und seiner herrlichen Gestaltenwelt und sieht vorwärts hinauf nach dem Norden, wo die germanischen Meister wie er aus dem niederen Volke das packend Dramatische zu ziehen wußten und in der Häßlichkeit den Ausdruck des Menschlich-Tragischen erfanden. Donatello war Seelen- und Gestaltenbildner zugleich. Für diesen bildete die Eigenart seiner Empfindung, für jenen die Antike den Nährboden, aus dem ihm seine Schöpfungen erwuchsen. Seitdem Brunellesco die Darstellung des Raumes auf eine wissenschaftliche Basis gestellt hatte, war die Erfassung des körperlichen Organismus die notwendige Konsequenz dieser Entwicklung. Ob auch sie der Wissenschaft am Beginne des Jahrhunderts die Grundlage verdankt, ist schwer zu sagen. Die künstlerische Blüte hätte sie hier allein nicht hervorrufen können, denn die Art der Zeit und ihre Tracht war nicht dazu geeignet, das zu geben, was man brauchte und wollte. Die natürliche Sinnlichkeit des Volkes war der Acker, der, durch das scharfe Eisen des Verstandes gepflügt und

durch die Antike besät, so unvergleichliche Früchte trug. Man hat ja immer zur Antike als der unerreichten Lehrmeisterin aufgesehen. Freilich, das goldene Pfund, das sie in sich barg, mußte von den Künstlern und ihren Generationen immer von neuem erst entdeckt werden, und darin liegt nicht der geringste Reiz der italienischen Kunstgeschichte, zu vergleichen, was jede Zeit, was jeder Künstler in ihr suchte und fand. Die Antike ist sogar auch für außeritalienischen Boden ein außerordentlich feines Instrument, an dem wir Wert und Art der künstlerischen Erscheinungen messen können. Giotto, Ghiberti Mantegna, Dürer, Rembrandt, Rubens! Aber für keinen hat die Antike die Bedeutung gehabt wie für Donatello. Gibt es doch kaum ein Bewegungsmotiv oder eine Figur, keine Komposition, die ihren Zusammenhang mit der Antike verleugnen könnte. Und doch hat Donatello die Antike zu einem Neuen gemeistert wie kein Zweiter. Mit dem Seziermesser seines Geistes zergliedert er das Geschaute, um mit divinatorischer Kraft ein Neues daraus zu fügen, das dem Alten ähnlich und doch wieder so grundverschieden von ihm war. Das Wesen der Renaissance läßt sich mehr, als Worte es vermögen, an dem wenigstens hier für Donatello typischen Beispiel erläutern: nicht eine »Wieder-«, nein, eine richtige Neugeburt findet statt! Der Vergleich von Vorbild und Abbild ermöglicht es uns allein, hinter die Kulissen dieses schaffenden Renaissancegeistes zu blicken und hier das Werden und Wachsen jener Kunst verfolgen, die mit der hehren Ruhe und Sicherheit eines Gestirns, seine Bahnen durchlaufend, feierlich am künstlerischen Himmel emporsteigt. Mit allgemeinen ästhetischen Definitionen ist hier gar nichts gesagt. Man kann weder die Antike noch Donatello, jeweils als »Einheit« gefaßt, einander gegenüberstellen und mit Kontrasten zu zeichnen versuchen. Die starre Einseitigkeit dieser mehr oder minder subjektiven Begriffe gibt tote Abstraktionen, nicht aber den lebendigen Wechsel in Form und Anschauung wieder, denen der einzelne Künstler ebenso wie ganze Zeiten nun einmal unterworfen sind.

Donatello macht eine ähnliche künstlerische Entwicklung durch wie Rembrandt. Der heilige Georg an Or San Michele ist einem anderen Fühlen entsprungen als jener Christus der Auferstehung an den Kanzelreliefs von San Lorenzo: der junge Heilige fordert eine Welt in die Schranken, der göttliche Überwinder aber trägt im Augenblick seines Sieges noch die furchtbaren Folgen des Kampfes, die ganze Erdenschwere an sich, müde lastet der abgehärmte Körper auf dem mit brutaler Gewalt dem Sarkophag aufgesetzten Stein, und das durchfurchte Antlitz blickt stier und starr vor sich hin, das Auge sucht nicht den Himmel. Trotz solcher Wandlungen ist Donatellos Verhältnis zur Antike immer dasselbe geblieben. Sie war ihm eine unerschöpfliche Schatzkammer von Formen

und Bewegungsmotiven. Aber nicht mit flüchtigem Stifte im Skizzenbuch festgehalten, sondern tief in die Seele eingegraben war ihm das Geschaute, und wie oft, ohne daß er vielleicht selbst sich dessen bewußt war, mögen ihm die Erinnerungsbilder den Modellierstift geführt haben. Und nur solche dürfen wir da bei Donatello erwarten, wo er Anspruch auf eigenste Schöpfungen macht. Denn er operiert eben wie jeder große Bildhauer nur mit dem Formengedächtnis, das er in hohem und höchstem Maße besaß. Es gab freilich Fälle, wo er, vielleicht dem Wunsche des Auftraggebers entsprechend, ganze antike Kompositionen kopierte. Hierbei handelt es sich eben um eine Kopie der wirklichen Vorlage. Solche Werke haben natürlich für eine Psychologie Donatelloscher Kunst höchstens den einen Wert, daß sie zeigen, wie sich Donatello, wenn er wollte, an seine Vorbilder in Form und Ausdruck anschmiegen konnte, und daß da, wo er sich von der Antike, sie modifizierend, entfernt, um sie seinen Zwecken dienstbar zu machen, ein bewußter starker künstlerischer Wille tätig ist. Hier belauscht man seine Seele.

Das Wirken der Antike durch das ganze Lebenswerk Donatellos zu verfolgen, kann nur im Rahmen einer Biographie geschehen, und diese Zeilen wollen hier lediglich einen bescheidenen Hinweis auf einige wenige Beobachtungen geben, die einer Betrachtung der Donatelloschen Kunst von dieser Seite aus dienlich sein können. Tradition, Sitte und Kult sprachen eben doch andrerseits ein zu gewichtiges Wort mit, von der Persönlichkeit selbst ganz abgesehen, als daß man solche Betrachtungen von dem Ganzen trennen könnte. Ich beschränke mich daher im folgenden nur auf ein kurzes Referat einiger Beobachtungen, die sich mir bei Durcharbeitung des Sarkophagkorpus und der Trajanssäule für einen anderen Zweck von selbst ergaben. Der Vergleich der angeführten Monumente und Figuren wird im einzelnen ohnedies mehr zu sagen vermögen, als die eingehendste »Erläuterung«.[1])

Daß die antiken Vorbilder in den selbständigen Schöpfungen Donatellos erst nach dem Jahre 1432, der zweiten römischen Reise, mit größerer Sicherheit nachzuweisen sind, spricht nicht gegen die Annahme eines früheren Aufenthaltes in der ewigen Stadt, als vielmehr für die gesteigerte Intensität des Eindruckes und die höhere Ausbildung des Formengedächtnisses.

---

[1]) Im folgenden ist deshalb völlig verzichtet, auf die bereits bekannten Dinge hinzuweisen. Zusammenfassendes hierüber hat Bode in dem Text zu den »Denkmälern der Renaissanceskulptur Toskanas« geschrieben; einige Beobachtungen hat Schottmüller, Repert. f. K. 25, S. 401 gemacht. Siehe auch Burger, Geschichte d. Florent. Grabmals S. 195, ein weiteres findet sich im »Museum« Lief. XII, Jahrg. X, 1906, auf die Benutzung der Ara pacis in dem Bronze-Kapitäl unter der Kanzel am Dom zu Prato habe ich seinerzeit gleichfalls hingewiesen. a. a. O. S. 377 Taf. XXXVIII, Fig. 1.

Das Marmorrelief der Stäupung Christi des Berliner Museums (Bruckmann Taf. 67) gehört jedenfalls in diese Zeit. Daß hier die Antike als Lehrmeisterin der Bewegungsmotive aufgetreten ist, wurde auch längst erkannt. Es kommt nur darauf an, den Versuch zu machen, diese näher zu bestimmen. Für den Christus ist anscheinend die Bewegung eines der beiden Dioskuren, die Donatello in mehr oder minder stärkerer Anlehnung an das Original auch später benützt, das Vorbild gewesen. Diese Bewegung ist ohnedies eine häufige Erscheinung auf antiken Sarkophagfiguren. Achill wird beispielsweise in den Szenen, die seinen Streit mit Agamemnon darstellen, stets in dieser Aktion wiedergegeben. Ebenso Jason, der den Stier von Kolchos überwindet. (Bouillon, Musée des Antiques, Bd. 111, Taf. 19 und 21, siehe auch Robert, Sarkophagreliefs III, II 282b.). Freilich die Donatellosche Figur erscheint nun in der feinsinnigen Differenzierung der Reliefhöhe, dem zarten Licht- und Linienspiel doppelt bewundernswert. Riegls Untersuchungen über römische und christliche Relieftechnik können nicht besser als durch den Vergleich von Vorbild und Abbild illustriert werden. Daß die dem Vorgang so teilnahmslos assistierende weibliche Figur einem Barbarentypus nachgebildet ist, braucht nicht besonders betont zu werden. Möglich, daß hier als spezielles Vorbild die Barbarin eines heute verschollenen Sarkophages in Betracht kommt, der mindestens im 16. Jahrhundert und wahrscheinlich schon früher bekannt war. Markanton hat ihn bereits nachgezeichnet, dessen Skizze ist auch Donatellos Barbarin verwandt. (Robert III, II, XC, 276.) Nur den im Original vielleicht abgebrochenen äußeren Arm hat er nach seiner Weise ergänzt und die Figur etwas mehr ins Profil gestellt. Sicher nachweisbar dagegen ist das antike Vorbild des rechten der beiden Henkersknechte, der in pathetischer Gebärde zum Schlage ausholt. Es handelt sich um den hinter dem Eber stehenden Jäger auf einem altberühmten Meleagersarkophag, der oft kopiert und in vielen Exemplaren vorhanden ist, deren eines mindestens seit dem Jahre 1286 in Pisa als Grabstätte des Giovanni Faglioli am Camposanto sich befindet.[2]) (Robert III, II, LXXXV, 250, als Vorbild vor allen Taf. LXXXVII, 225 und 226a, LXXIX, 231, sowie S. 320.) Interessant ist auch hier, wie durch die Änderung des Gewandmotivs Energie und Schwung der Bewegung gesteigert wird.

Merkwürdig, daß eine Figur des linken Seitenteils desselben hier als Vorbild in Betracht kommenden Sarkophages (Robert Taf. LXXIX, 231a) anscheinend die Anregung für die analoge Figur der Stäupung Christi auf einer Plaquette in Berlin (Kaiser Friedrich-Museum) gegeben

---

[2]) Siehe auch Mozzona, Pisa illustr. nelle arti del Disegno 1812, II, S. 303.

hat, die mit unserer kompositionell zusammenhängend, in einzelnen Motiven aber verschieden ist. (Bruckmann Taf. 92.)[3]) Daß auch die linke der beiden Henkersfiguren des Marmorreliefs auf ein antikes Vorbild zurückgeht, ist zweifellos, wenn es sich auch mit Sicherheit nicht bestimmen läßt. Jedenfalls ist die realistische Bewegung des Unterkörpers einer antiken Sarkophagfigur verwandt, in der der Sohn des Agamemnon dargestellt ist, wie er den Buhlen seiner Mutter mit dem Fuße vom Throne stößt (Robert II, LIV Nr. 154). Daß Donatello diese Figur benutzt hat, wird noch wahrscheinlicher, dadurch daß in eben der Berliner Plaquette (Bruckmann Taf. 93) der Oberkörper der Figur und die Haltung der Hände mit dieser Sarkophagfigur übereinstimmen.

Noch deutlicher sind einige antike Vorbilder für das Kreuzigungsrelief im Museo nazionale in Florenz nachzuweisen (Bruckmann Taf. 94). Gleich die schönste Figur des Reliefs, die, auf einer Leiter stehend, mit einer Keule (sic!) die Nägel in die Füße des rechten der beiden Schächer treibt und das Auge des Beschauers durch die Stellung wie die Feinheit der Durcharbeitung auf sich zieht, geht auf eine antike zurück: Herkules, der die Hydra bekämpft! (Siehe Robert III, XXIX, 104 und 103, S. 126, der Sarkophag befindet sich noch heute in den Uffizien und war jedenfalls schon im 18. Jahrhundert bekannt.)[4]) Auch hier ist die Gestalt etwas mehr ins Profil gedreht, wodurch das Spielbein im Gegensatz zur antiken Figur das Standbein völlig überschneiden mußte. Der Vergleich von Vorbild und Abbild gibt einen außerordentlich interessanten Einblick in das Wesen Donatelloscher Kunst. Die leidenschaftliche Aktion des Herkules hat Donatello absichtlich vermieden. Die Anlage der Leiter[5]) sowie die Vertikale des Kreuzesstammes verstärken die Ruhe und Sicherheit, mit der diese wundervolle Gestalt ihrer furchtbaren Beschäftigung obliegt. Diese Gefühlslosigkeit und Brutalität wird allein durch den Kontrast mit der leidenschaftlichen Aktion der Figuren darunter gezeichnet, über die sie in bemerkenswerter Pointierung hervorragt. Es werden so zwei Kontrastwerte geschaffen, die sich nicht aufheben sondern verstärken und für die Wirkung des Reliefs von grundlegender Bedeutung sind.

Auch die im Vordergrunde links im selben Relief sitzende Gestalt

---

[3]) Man beachte die Haltung des linken Armes, die nur durch die Ergänzung verständlich wird.

[4]) Gori, Inscript. antiq. 1743, III, S. 27, cit. b. Robert S. 12f., siehe ferner Reinach, Statuaire, I, S. 85.

[5]) Für die Wirkung der Gestalt ist es sehr wichtig, daß die Leiter nicht an den Kreuzesschaft des Verbrechers sondern an den Christi gelehnt ist, erst hierdurch kommt die Linienschönheit der Figur sowie der beabsichtigte Ausdruck voll zur Geltung.

ist einem trauernden, genau an derselben Stelle sitzenden Hirten an dem berühmten Endymionsarkophage nachgebildet, der mindestens seit 1615 bekannt war, in welchem Jahre er in dem damals erbauten Kasino der Villa Borghese eingemauert wurde. (Robert III, Taf. XXIII, Nr. 80). Die Haltung der beiden Gestalten stimmt genau überein. Verändert ist allein die Gewandung und der merkwürdig verzeichnete linke Fuß, der oberhalb des Schienbeins genau wie im Vorbild verläuft und von Rechts wegen wie dort von dem vorderen überschnitten werden müßte.

Auch die auf dem Boden liegenden Gestalten im Vordergrund sind in den Sarkophagreliefs häufige Erscheinungen und nicht seltene Gäste Donatelloscher Kompositionen. Am nächsten steht unserem Relief eine gefallene Amazone (Robert II, Taf. XXXII, Nr. 77 und 79). Freilich taucht schon bei dieser Figur die Frage auf, ob nicht hier schon der Reliefschmuck der Trajanssäule Pate gestanden hat. (Siehe Cichorius, Die Trajanssäule, Taf. XXX.) Denn dort stimmt die Haltung der Hände mit der unserer Figur überein.

Daß auch die übrigen Figuren des Reliefs, Soldaten und Reiter, Erinnerungsbilder an antike Vorlagen sind, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden. Auffallend sind die vielen bärtigen Barbarenköpfe, die bei Donatello ihre Herkunft aus der Trajanssäule nicht verleugnen, an deren Reliefs auch der Pferdetypus erinnert. Aus ihr scheint auch jene vorwärts stürmende Soldatenfigur entnommen zu sein, die ihren wundervollen Rücken dem Beschauer darbietet. (Cichorius, Trajanssäule Taf. XXXV, XLVII.)

Daß Donatello aber die Trajanssäule sehr eingehend studiert und aus den Reliefkompositionen gelernt hat, beweisen uns vor allem seine Paduaner Reliefs.

Natürlich dürfen wir auch hier nicht, zumal so lange nach seinem Aufenthalt in Rom, erwarten, jede einzelne Figur mit ihrem Vorbilde nachweisen zu können. Es ist eben in erster Linie der Gesamteindruck der Reliefs und ihre kompositionelle Eigentümlichkeit, die Donatello reproduziert. Gerade hier läßt sich am besten die Art ersehen, wie er die Antike verwertet. Seltsamer Weise ist bis heute der Einfluß der Trajanssäule auf Donatellos Werke und ihre Bedeutung für dieselben völlig übersehen worden.

Da ist vor allem das Relief der Heilung des Lahmen (Bruckmann Taf. 121) und das Wunder des hl. Antonius (Bruckmann Taf. 122), daneben noch das Eselswunder (Bruckmann Taf. 120), die von Reminiszenzen an die Trajanssäule strotzen. So kehren die knienden, Hülfe flehenden Barbaren als Volkschorus, der vor Staunen auf die Knie gefallen ist, in dem Wunder des hl. Antonius (Bruckmann Taf. 122)

wieder. Mag die kompositionelle Anlage noch so großartig sein, es ist eben doch wichtig, daß von hier aus Donatello die Anregung für diese aus der Genesis seiner Kunst oder der Zeit unerklärbaren Wandlungen erhalten hat.

Der Vergleich der linken Gruppe der aufs Knie Gefallenen in dem der Trajanssäule analogen Relief (Cichorius Taf. LIV) mit der entsprechenden der Trajanssäule sagt das Nötige. Ein tüchtiger Biograph Donatellos, hat selbst empfunden, daß diese Gruppe nur als Ganzes gedacht werden könne. »Wenn stilkritischer Eifer zergliedernd die Figürchen für sich bewertet, heißt das ein Verkennen der ganzen Kunst.«[6]) Trotzdem müssen wir demgegenüber konstatieren, daß Donatello einzelne Figuren in dieser Gruppe ziemlich getreu dem Vorbilde nachgebildet hat. So entspricht beispielsweise die hinterste der knienden Figuren fast genau der analogen in der Gruppe der Trajanssäule. Geringere Abweichungen in Gewand und Gesicht waren natürlich schon durch die Entfernung des Originals bedingt. Dazu war dies nicht die einzige Gestalt, die Donatello wörtlich aus diesem Relief der Säule übernommen hat.

In der Ausgießung des heiligen Geistes an den Kanzelreliefs in San Lorenzo (Bruckmann, Taf. 142) ist die linke der im Vordergrunde mit hochgehobenen Armen knienden Jüngerfiguren nach einem derselben oben genannten Tafel entnommenen Barbaren gebildet, der mit aufgehobenen Armen vor dem Throne Trajans um Gnade fleht. (Cichorius, Taf. LIV.) Das unbegrenzte Gedränge, die freie malerische Gruppierung war eben das Element, das Donatello als »antik« gefiel und hierdurch ist der Wandel im Reliefstil des Meisters zu erklären. Das Gift, das er mit diesem Elemente übernahm, mußte, zumal im Alter, nur allzubald sich wirksam erweisen. In dem Relief Christus vor Kaiphas und Pilatus hat er übrigens eine freie Nachbildung der ganzen Säule gegeben. (Bruckmann, Taf. 150.) Auch die stehende Gruppe hilfeflehender Barbaren desselben Reliefs (Cichorius, Taf. LIV) hat Donatello in der Heilung des Lahmen in der Gruppe rechts von dem schreienden Knaben frei nachgebildet. Es ist bezeichnend, daß der antike Gestus der Bitte einfach übernommen wird, um als Zeichen des Staunens in der neuen Fassung zu gelten.[7]) Auch die Gestalt des Lahmen selbst verdankt ihre Komposition einem antiken Vorbilde, und zwar kann man schwanken zwischen einem vom Pferde gefallenen Barbaren der Trajanssäule, der, wie ich an anderer Stelle nachweisen werde, auch am Tabernakelrelief

[6]) Alfred Gotthold Meyer, Donatello (Knackf. M. S. 99).

[7]) Es scheint fraglich, ob die Renaissance den Gestus nicht auch so verstanden hat; jedenfalls wird er am Tabernakel Sixtus' IV., wovon ich demnächst zu berichten haben werde, in derselben Weise und zu demselben Zwecke kopiert.

Sixtus' IV. genau kopiert wurde (Cichorius, Taf. X, 25) oder ob es sich um eine Figur an einem Meleagersarkophage handelt, deren Bewegungsmotive auch sonst von Donatello mit Vorliebe verwertet wurden. (Robert III. II, LXX, 218, 216 und III. S. 152.) Dargestellt ist Ankaios, der vor dem anstürmenden Eber auf dem Boden liegt, mit dem einen Arm auf den Boden sich aufstützend, den anderen Arm zum Zeichen des Schreckens erhoben und mit dem linken Fuße nach dem Eber instinktiv stoßend. Man sieht, die Bewegung stimmt genau mit der unserer Figur überein, die, trotzdem die analoge Figur der Trajanssäule sich in der Silhouette ihr mehr anpaßt, als Vorbild in erster Linie in Betracht kommt.[8])

Auch der Mönch selbst, der dem Knaben das Bein anklebt, scheint eine Reminiszenz an die Figur des um die Leiche Hektors bittenden Priamus zu sein (Bouillon, Musée des Antiques, 111, Taf. 23), ein Sarkophag, aus dem sich noch eine ganze Reihe von weiteren Bewegungsmotiven in den Werken Donatellos nachweisen läßt.

Mit Rücksicht auf die reichliche Verwendung der Trajanssäule in den Paduaner Reliefs wird man sich auch die Frage vorzulegen haben, ob nicht auch die hier ganz unerklärlichen Architekturen auf dasselbe Vorbild zurückgehen. Die Fachwerkbauten, die sich beispielsweise in dem Wunder des hl. Antonius links und rechts in den Vordergrund hereindrängen, können ja zur Not natürlichen Vorbildern entsprechen. Auffallend sind schon die Stufen rechts, die mit Fachwerk durchzogen sind. Solche Dinge gab es in dem stein- und marmorreichen Florenz und Rom nicht zu sehen. Man merkt dem Meister an, daß er sich in dieser Verbindung von Stein und Holz als an etwas sonst Ungewohntem ergötzt. Dasselbe gilt aber vor allem für das Amphitheater aus Fachwerk (!), das der Künstler in genialer Weise raumbildend seiner Bühne im Relief hinterlegt. Diese Verbindungen von Holz und Stein sind aber häufige Erscheinungen der Reliefs der Trajanssäule und es kann nicht zweifelhaft sein, daß Donatello diese ihm hier ungewohnte Erscheinung nach seiner Weise nachbildete und verwertete. Es ist sicherlich kein Zufall, daß eben auf demselben Relief, das Donatello für seine figürlichen Kompositionen verwandt hat, auch ein kleines Amphitheater in Fachwerk gegeben ist. Wiederholt kehren auch jene hohen, schmalen Giebelhäuser wieder, die manchmal nur im Gerippe angedeutet sind und die uns vor allem in den Medaillons der Sakristei von San Lorenzo so häufig entgegentreten.

---

[8]) Hierbei wäre zunächst der heute verschollene, aber bereits seit 1485 nachweisbare Sarkophag Nr. 218 zu nennen. Doch kommt die Komposition in mehreren Exemplaren vor.

(Bruckmann, Taf. 106 und 107.) Gerade diese sind nun ein weiteres schlagendes Beispiel für den Einfluß des Reliefstiles der Trajanssäule auf die Schöpfungen unseres Helden. Die Komposition wird hier nicht mehr mit Rücksicht auf den Bilderrahmen erdacht, wie sie etwa Botticelli in seinen Madonnentondi gegeben hat, sondern sie erscheint ins Unendliche erweitert, ohne eigentlich festen Punkt. Die Richtungsakzente der Figuren und Architekturen liegen dabei bezeichnenderweise in der Diagonale.[9]) Wie in der Trajanssäule tauchen nun die Figuren aus unsichtbarem Grunde auf und werden so von dem Bildrahmen überschnitten. In den Medaillons der Sakristei sucht er noch die Klarheit und Feinheit der Sarkophagreliefs beizubehalten, in den Kanzeln wetteifert er mit der wogenden Figurenmenge der Trajanssäule. Die isokephale Anordnung der Figuren ist ihm ein Greuel geworden. Damit wurde Tür und Tor einem barocken Reliefprinzip geöffnet, das dann für die Reliefs der Kanzel in San Lorenzo verhängnisvoll wurde. Mit anderen Worten: der scheinbare »Wandel« in dem Reliefstil des Meisters ist allgemein durch die gesteigerte Beeinflussung durch die Trajanssäule zu erklären. Mit »klassischem Reliefstil« und Suchen nach Analogien zwischen der Kunst der fünf Jahrhunderte und dem Quattrocento ist gar nichts bei Donatello gesagt. Ihm geht's wie Michelangelo: es laufen, wie uns dies jüngst Geymüller nachgewiesen hat, die verschiedenen Stilarten oft nebeneinander her. Eine Genesis der Psychologie Donatellos läßt sich bei Außerachtlassen der hier betonten Faktoren nur mit Gewalt konstruieren.

Die souveräne Sicherheit, mit der Donatello gleich die ihm von dort gegebenen Mittel der Darstellung beherrscht, ist nur dazu angetan, seine titanenhafte Größe in um so hellerem Glanze erstrahlen zu lassen.

Von den übrigen Sarkophagen, die für Donatellos Werke von Bedeutung waren, ist hier zunächst der im Palazzo Montalvo befindliche Meleager-Sarkophag zu nennen, der schon von Giuliano da Sangallo für seine Sassetti-Grabdenkmäler benutzt wurde. (Robert III. II. Taf. XXXLX bis Taf. XCIII.)[10]) Schon die Lage des Toten, wie im Wunder des hl. Antonius und der Pietà der Kanzelreliefs, weist durch die charakte-

---

9) Donatello komponiert also hier ähnlich wie Rubens.

10) Ich habe die antiken Vorbilder für diese Grabdenkmäler nachzuweisen versucht, wobei mich Herr Prof. Robert freundlichst unterstützt hat. In der Rezension meines Buches in den Berl. Kunstwiss. Blättern hat F. Schottmüller erklärt, sich zu »Warburgs und Burgers« Ansichten zu bekehren. Das freut mich! Leider ist es mir aber nicht gelungen, in der fachwissenschaftl. Literatur, ja nicht einmal durch persönliche Anfrage festzustellen, ob Dr. Warburgs Ansichten mit den meinen übereinstimmen. Inzwischen bestätigt mir die Verf., daß es sich um einen Irrtum ihrerseits handle.

ristische Haltung des Kopfes auf die Kenntnis dieses Sarkophages hin. Daß Donatello ihn oder den verwandten, heute in Wilton House befindlichen Sarkophag aber wirklich benutzt hat, erfahren wir durch eine Figur im Vordergrunde des Tonreliefs im Southkensington-Museum in London, die Stäupung Christi darstellend (Bruckmann, Taf. 138). Die im Vordergrunde stehende, in das Relief hineinsehende Figur, die in ihrer Ruhe ähnlich wie die Gestalt des hämmernden Henkers in der Kreuzigung des Bargello einen Kontrastwert zu der intensiv bewegten Gruppe im Hintergrunde schafft, ist eine ziemlich getreue Kopie des zu Füßen des sterbenden Meleager stehenden Vaters. Sie ist ihrerseits die Vorstufe zu jenem Christus der Auferstehung in den Kanzelreliefs von San Lorenzo. Überhaupt scheut sich Donatello nicht, die von der Antike übernommenen Gestalten und Bewegungen für die verschiedensten Zwecke zu verwenden und zu wiederholen. So kehrt beispielsweise die rechte der beiden Henkersfiguren des Berliner Stäupungsreliefs als ein mit einer Feuergabel bewaffneter Scherge in dem Martyrium des San Lorenzo der Medaillons der alten Sakristei wieder. Dasselbe gilt für die die Hände mit den gespreizten Fingern erhebende Figur der Londoner Schlüsselverleihung, die in den Medaillons wiederkehrt.[11])

Stark beeinflußt von antiken Vorbildern sind vor allem die verschiedensten Grablegungen. So hat Donatello den Tod des Meleager der Euripideischen Version in der Grablegung des Tabernakels in St. Peter



Funérailles d'Hector.

durch einen Sarkophag benützt, der schon im Wolfegger Skizzenbuch kopiert, im 16. Jahrhundert wahrscheinlich in S. Angelo in Pescheria stand.[12]) Auch jene vielbewunderte Christusfigur in der Grablegung im

[11]) Auch Mantegna hat sie in den Fresken der Eremitanikapelle benutzt.

[12]) Robert III. II. S. 334 und Taf. LXXXIX. Nr. 275 heute in Wilton-House.

kunsthistorischen Museum in Wien (Bruckmann, Taf. 95a),[13] wohl eine der schönsten nackten Figuren überhaupt, die Donatello geschaffen hat, ist in der Haltung fast genau übereinstimmend gebildet mit dem Leichnam des Hektor, der, von seinen Getreuen getragen, auf einem Sarkophag dargestellt ist, dessen Motive, wie wir sahen, Donatello auch sonst verwertete. (Bouillon III, Pl. 23.) Diesem Sarkophage scheint auch die klagende Frau mit den weit ausgebreiteten Armen entnommen zu sein, die in Donatellos Schöpfungen wiederholt wiederkehrt. Auch der Christus der Grablegung in Sant' Antonio zu Padua (Bruckmann, Taf. 13) geht natürlich auf dasselbe Vorbild zurück. Hier hält sich sogar die Silhouette, abgesehen von dem angezogenen Arm, noch strenger an das Original.

Eine mehrfach verwandte antike Figur ist auch der schlafende Endymion. Einmal taucht er ziemlich getreu nachgebildet rechts in der Ecke an der Pietà der Kanzeln von San Lorenzo auf (Bruckmann, Taf. 147), dann etwas modifiziert in der Auferstehung ebendort. (Vgl. Robert XIV bis XVII.) Auch sonst ist dieser Sarkophag reichlich von Donatello verwertet worden. So kehrt die dem Gespann der Diana entgegentretende Figur der Aura (Reinach, Statuaire III, S. 60) in einer weiblichen Gestalt in der Mitte unter dem linken Bogen des Eselswunderreliefs wieder, die als Hauptfigur im Vordergrund in der Mitte sofort das Auge des Beschauers auf sich zieht. Die am Sarkophag wohl abgebrochenen Arme sind so ergänzt, daß die Gestalt ihren Mantel über den Kopf zu ziehen scheint. Von einem Posieren mit den Linien und Bewegungen wie im Original ist jedoch bei Donatello nichts zu merken; es ist allein das Bewegungsmotiv, das ihn reizt, das er nach seiner Art in realistischer, fast banaler Weise auffaßt und reproduziert. Das Pendant auf der rechten Seite des Reliefs entspricht dem der entnommenen Sarkophagfigur, es ist Diana, die hier ohne Schleier lediglich die Armbewegung wiederholt, eine Abbreviatur des Vorbildes, durch die das Abbild nicht eben gewonnen hat. Denn die Geste ist nicht ganz verständlich und ungenügend motiviert.

Vielleicht geht auch die Figur jenes trauernden Kriegers, der in der Grablegung in Wien rechts in der Ecke sitzt, auf den im selben Sarkophag an analoger Stelle sitzenden Hirten zurück. Die naturalistische Weise, wie der Kopf sich in die geöffnete Hand stützt, ist natürlich eigene Erfindung Donatellos. (Die Hand scheint im antiken Original abgebrochen gewesen zu sein.)

---

[13]) Auch der Sarkophag selbst ist mit Szenen aus antiken Sarkophagen geschmückt.

Einem antiken Vorbild verdankt auch der Christus der durch ihren packenden Realismus bekannten Beweinung im Southkensington-Museum (Bruckmann Taf. 137) seine originelle Form. Donatello hat hier einen berühmten Amazonensarkophag verwertet, der in verschiedenen Variationen vorkommt (Robert II, Taf. 27). Der zu Tode verwundete Krieger liegt am Boden und wird mühsam an einem Arm von einem stehenden Krieger gestützt. Dieser braucht nur den herabhängenden Arm etwas tiefer sinken zu lassen, um die in Haltung und Ausdruck mit unserer Christusfigur fast völlig übereinstimmende Figur zu ergeben. Ähnliche Typen, doch weniger verwandt — nur der herabhängende Arm, der oben durch die dabei stehende Kriegergestalt verschieden, stimmt hier mit der Christusfigur überein —, kommen an analogen Sarkophagkompositionen vor. (Robert III, III, Nr. 13.)

Dem Vorbild der stereotyp bei Donatello wiederkehrenden Figuren von trauernden Barbaren braucht nicht besonders nachgegangen zu werden. Es wird sich hierbei wohl um die noch heute in Florenz (Loggia dei Lanzi) befindliche freiplastische Gestalt handeln.

Wie Michelangelo, so hat auch Donatello für seine am Boden sitzenden Figuren die Amazonensarkophage verwertet, die auch sonst in der Frührenaissance gezeichnet und in die Kompositionen übernommen wurden. Dies gilt beispielsweise für die vor dem Sarkophag sitzende Trauernde in der Grablegung der Kanzelreliefs (Bruckmann Taf. 147). Es ist bezeichnend, daß denselben Sarkophag Michelangelo für seine Vorfahren Christi (Roboamgruppe) verwertet hat. (Robert III, III, Taf. 32, Nr. 77, Steinmann, d. sixt. Kap., Bd. II, S. 428 u. 438.)[14])

Nachweisbar ist auch das antike Motiv jener links herausschreitenden und das Gewand abnehmenden Figur aus dem Relief des Lorenzo-Martyriums der Kanzeln. Man denkt zunächst an eine Ergänzung der Matteischen Amazone, doch handelt es sich augenscheinlich um eine genau an derselben Stelle einer Sarkophagkomposition befindliche Figur einer Amazone, die Donatello nach seiner Weise ergänzt hat (Robert II, XXXIX 88—90 und 92).[15]) Sarkophage mit Darstellung des Raubes der Penthesilea durch Achill sind jedenfalls in der Renaissance schon bekannt.

---

14) Auch in einigen sitzenden Madonnenfiguren Donatellos klingen diese Motive deutlich nach, ja, sie verdanken diesen vielleicht recht eigentlich ihre Entstehung. Man vgl. die genannten Sarkophage mit Donatellos Tonskizzen im Louvre und bei Frau Hainauer, Berlin. (Bode, Flor. Bildh. A. R., 1902, S. 55, Sansovinorelief im Museum zu Berlin. Bode a. a. O. 92 und Fig. 30.)

15) Aber auch an demselben oben genannten Amazonensarkophag (Robert II, Taf. XXXII, Nr. 72) befinden sich analoge Figuren an den Ecken, wobei immer zu berücksichtigen ist, daß die Arme im Original fehlen! Auch sonst hat Donatello gerade den die Sarkophagreliefs einfassenden Eckfiguren an seinen Schöpfungen mit Vorliebe

Lehrreich ist ein Vergleich der Ergänzung der fehlenden Arme in der Pozzoschen Zeichnung (Robert·II, Taf. XXXIX, 89 und 92) mit der Figur Donatellos. Donatello hat hier anders gedacht und empfunden als die Hochrenaissance. Pozzos Zeichnung läßt die Figur einen Harnisch und Siegeszeichen tragen, Donatello benutzt die Bewegung, um in etwas umständlicher, aber doch höchst realistischer Weise seine Gestalt, das Gewand ablegend, darzustellen. So starke Bewegungen allein im Dienste der Schönheit konnte er sich ohne eine drastische Motivierung, einen deutlich ausgesprochenen Zweck nicht denken. Die Dosis Pose seiner Jugendzeit hatte er rasch überwunden. Bei solchen Aktionen galt ihm Leben und Bewegung alles. Man sieht die Funken seines Geistes sprühen. Das antike Motiv mußte ihm da lahm erscheinen, zumal er seinen Sinn nicht verstand. Man beachte z. B., daß die in der Heilung des Lahmen links liegenden Nymphen, die dem Beschauer den Rücken kehren, zwar wie das antike Vorbild das in kokettem Bogen über das entblößte Gesäß laufende Gewand beibehalten, der Oberkörper aber nicht wie im Vorbild nackt, sondern bekleidet ist! Das antike Raffinement in der Darstellung körperlicher Schönheit lag Donatello noch vollkommen fern. Wenige Jahrzehnte später empfand man schon anders. Auch die »edle Einfalt und stille Größe« hat Donatello sehr wohl aus den antiken Statuen in kongenialer Weise empfunden und wiedergegeben. Die Heiligenstatuen vom Hochaltar des Santo wissen davon zu erzählen.[16])

---

den analogen Platz angewiesen. Man beachte die Dioskuren an dem Friese der Kanzelreliefs, den trauernden Hirten links in der Ecke des Kreuzigungsreliefs, von den Masken gar nicht zu reden.

[16]) Daß natürlich die Motive, die Donatello der Antike entlehnt hat, erschöpfend hier behandelt sind, ist mit Rücksicht auf das oben Ausgeführte unmöglich. Vollständigkeit hierin ist bei der Arbeitsweise Donatellos ausgeschlossen. Es sei nur auf die mannigfachen antiken Motive diskutierender Apostel an den Türen von San Lorenzo hingewiesen, wo beispielsweise im zweiten Felde von unten links der linke Apostel dem betrunkenen Dionysos (!) nachgebildet ist. (Bouillon Taf. 6, Bacchus und Icarus.) Auch die bei Donatello besonders häufige Geste, die Hand an den Mund zu legen, ist der Antike abgelauscht.

Die ehernen Säulen der Klosterkirche zu Korvei.

Von **Franz Dibelius.**

Häufig wird bei der Besprechung der Anfänge der Erzgießkunst in Deutschland einiger ehernen Säulen gedacht,[1]) die gegen Ende des zehnten Jahrhunderts in Kloster Korvei an der Weser entstanden sein sollen. Es heißt gewöhnlich, Bischof Bruno von Verden habe sechs solcher Säulen für die Klosterkirche in Korvei gestiftet, und der dortige Abt Thiatmar oder Deuthmar habe sechs andere durch seinen Erzgießer Gottfried hinzufügen lassen.

Die in den Monumenta Germaniae enthaltenen Korveier Geschichtswerke wissen nichts von den Säulen. Das läßt die Nachricht in zweifelhaftem Lichte erscheinen; denn was wir an verläßlichen mittelalterlichen Quellenwerken über Korvei besitzen, ist in den Monumenta veröffentlicht. Man muß auf die ältere kunstgeschichtliche Literatur zurückgehen, um der Herkunft jener Angabe auf die Spur zu kommen. Sie findet sich zuerst bei Fiorillo,[2]) und es läßt sich nachweisen, daß alle die Neueren, die von den Korveier Säulen berichten, ihre Kenntnis unmittelbar oder auf dem Wege über Schnaase und Lübke von Fiorillo empfangen haben. Fiorillo gibt auch seine Quellen an: die Nachricht von den Säulen, die Bruno von Verden nach Korvei schenkte, schöpft er aus Paullinis Annalen, und für die Säulen des Bronzegießers Gottfried bezieht er sich auf Letzners »Corbeische Chronika«. Letzner schrieb um 1600, Paullini gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Das sind sehr späte Zeugen. Zudem stehen sie als Geschichtsschreiber in üblem Rufe. Letzners Chronik ist ein leichtfertiges Machwerk, das von Irrtümern wimmelt, Paullini vollends ein Fälscher; seit Wigands[3]) Untersuchung kann es als gesichert gelten, daß die Jahr-

[1]) Von größeren Werken seien angeführt: Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, 2. Aufl., 2. Bd., S. 665. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, 5. Aufl., 2. Bd., S. 544. Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, S. 120. F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, 2. Bd., S. 41. Lüer-Creutz, Geschichte der Metallkunst, 1. Bd., S. 281.

[2]) J. D. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden. 2. Bd. Hannover 1817. S. 7 f.

[3]) Paul Wigand, die Corveyschen Geschichtsquellen. Ein Nachtrag zur kritischen Prüfung des Chronicon Corbeiense. Leipzig 1841. S. 40 ff.

bücher, die er angeblich aus einer alten Korveischen Handschrift herausgab, sein eigen Werk sind.

Es wäre indessen nicht gerechtfertigt, dieser bedenklichen Herkunft wegen die ganze Überlieferung unbesehen zu verwerfen. Humann[4]) sagt mit Recht, daß sie nicht so klingt, als hätte sie sich ein Fälscher aus den Fingern gesogen. Es lassen sich nämlich eine Reihe frühmittelalterlicher Kirchen nachweisen, in denen der Chor durch einen von sechs Säulen getragenen, mit Lampen behängten Balken gegen das Langhaus abgeschlossen war.[5]) Daß Letzner oder Paullini etwas von dieser Tatsache wußten, ist nicht anzunehmen. So ist es das wahrscheinlichste, daß in früherer Zeit auch in der Klosterkirche von Korvei solche Chorschranken vorhanden waren, und daß den beiden Chronikschreibern eine richtige Überlieferung darüber vorlag. Ob freilich auch ihre näheren Angaben über Alter und Herkunft dieser Säulen der Wahrheit entsprechen, ist eine andere Frage. Das bedarf noch der Prüfung.

Eine solche ist aber nicht nur für das enge Gebiet der Korveischen Ortsgeschichte von Wert. Es ist auch für eine bestimmte Frage der allgemeinen Kunstgeschichte wesentlich zu wissen, ob zu Ende des 10. Jahrhunderts in Korvei eherne Säulen gegossen worden sind oder nicht. Denn davon hängt es zum großen Teile ab, wie wir uns die Anfänge der Erzgießkunst in Sachsen vorzustellen haben. Die ersten großen Bronzen in diesem Lande sind die beiden Denkmäler Bischof Bernwards von Hildesheim (993—1022), die Bernwardstür (1015) und die Bernwardssäule. In ihnen zeigt sich die junge sächsische Erzgießkunst sogleich auf einer Höhe der Vollendung, die in der damaligen Zeit nirgends ihresgleichen findet. Es ist eine bisher ungelöste Frage, wie dieser plötzliche Aufschwung der neuen Kunst zu erklären ist. Er würde weniger überraschend erscheinen, sobald sich herausstellte, daß schon einige Zeit vorher in Kloster Korvei Bronzewerke entstanden waren, die, wenn sie auch kleiner und viel weniger kunstvoll gewesen sein mögen als die Hildesheimer Güsse, doch der technischen Herstellung nach sich mit ihnen vergleichen lassen. Korvei liegt nicht weit von Hildesheim, verschiedene Hildesheimer Bischöfe stammten von dort, und Korvei scheint während des frühen Mittelalters in künstlerischen Dingen einen bestimmenden Einfluß in Niedersachsen ausgeübt zu haben.[6]) Wenn sich aber die Nachricht von Thiatmars Säulen nicht

---

4) Georg Humann, Die Kunstw. d. Münsterkirche zu Essen. Düsseldorf 1904. S. 213.

5) Humann führt folgende Kirchen an: S. Maria in Cosmedin zu Rom, Kirchen in Konstantinopel, Ravenna, Torcello, Cividale, Athen, Myra, einige frühromanische Kirchen Spaniens, Montecassino, Petershausen, Aachen und Michelstadt.

6) J. B. Nordhoff, Corvei und die westfälisch-sächsische Früharchitektur. Repertorium XI, S. 147 ff., 396 ff.; XII S. 372 ff.

bestätigt, so steht der Hildesheimer Bronzeguß ganz ohne Vorstufen, ohne jede Anknüpfung da. Denn auch der Glockenguß kann in Hildesheim vor Bernwards Zeit nur in ganz unbedeutendem Maßstabe geübt worden sein. Dann bleibt nichts anderes übrig, als die Vorstufen für die Blüte des Hildesheimer Erzgusses außerhalb Sachsens zu suchen.

Um festzustellen, was an Letzners und Paullinis Angaben über die Korveier Säulen Wahres ist, empfiehlt es sich, mit dem jüngeren der beiden Zeugen, Paullini, zu beginnen.

Die Stelle in Paullinis Annalen, die für uns in Betracht kommt, lautet:7)

»DCCCCXC.[8]) Obit Lieutolphus Abba. Successit Thiatmarus. Bruno, Verdensis episcopus, olim Commonachus noster, fundat Monasterium Virginum in Ulsen, Ordinis S. P. N. Benedicti.

DCCCCXCI. Hic posuit sex columnas aeneas in Ecclesia nostra et novam cathedram pro concionatore.

DCCCCXCII. Dedit candelabrum magnum et rotundum ex cupro cum brachiis candelas tenentibus.

DCCCCXCIII. Funditur campana magna, Cantabona dicta, a Petro Spiibern.

DCCCCXCIV. Reparavit altare S. crucis in sinistro Ecclesiae latere et Ecclesiae novae novum dedit in honorem et memoriam S. Annae.

DCCCCXCV. Confirmantur omnia privilegia nostra sollempniter.

DCCCCXCVI. Bruno noster, Episcopus Verdensis, fit summus pontifex, dictus Gregorius V. magnus Patronus et benefactor matris suae, quam pupillam suam nominare solebat.«

Aus diesen Sätzen hat Fiorillo herausgelesen, Bischof Bruno von Verden habe dem Kloster Korvei sechs eherne Säulen geschenkt. Fiorillo hat den Text falsch verstanden. Er bezog das hic im zweiten Absatz auf den unmittelbar davor genannten Bruno von Verden, wobei ihn die im letzten Absatze enthaltene Bemerkung über das Verhältnis Brunos zu Korvei — die sich aber erst auf die Zeit seiner angeblichen Papst-

7) Christ. Francisci Paullini, Ferraria-Thuringi, Rerum et antiquitatum Germanicarum syntagma etc. Francofurti ad Moenum, Anno M.DC.XCVIII. Darin S. 365 ff: Anonymi Monachi Annales Corbeienses succincti, a prima fundatione ad AC. MCCCCLXXI. Quos e MS. recensuit, et subnexis notis illustravit Christianus Franciscus Paullini. Diese Annalen sind auch abgedrukt bei G. W. Leibnitz, Scriptorum Brunsvicensia illustrantium tomus II. Hanoverae MDCCX. S. 296 ff.

8) Die Zahl ist falsch. Es wird zum Verständnis der folgenden Untersuchung nützlich sein, die Korveischen Äbte aus dem hier in Betracht kommenden Zeitraum zusammenzustellen. 965—983 Liudolf. 983—1001 Thiatmar. 1001—1010 Hosed. 1010 bis 1014 Walch. 1015—1046 Druthmar. 1046—1050 Rothard. 1050—1055 Arnold. 1055 bis 1071 Saracho. 1071—1078 Wernher. 1078—1081 Fritherich. 1081—1106 Markward.

regierung[9]) bezieht — in seinem Irrtum bestärkt haben mag. Natürlich ist Abt Thiatmar gemeint. Es ist gewiß ein und derselbe, der alle die in diesem Zusammenhange erwähnten Kunstwerke gestiftet hat, die Säulen, das Lesepult, den Kronleuchter, die Glocke, die neuen Altäre; und daß es ein fremder Bischof gewesen sein sollte, der das Füllhorn seiner Güte so reich über Kloster Korvei ausschüttete, ist doch ein wunderlicher Gedanke. Zudem zeigt ja auch die Art, wie Bischof Bruno nachher wieder namentlich eingeführt wird, daß als Subjekt der vorhergehenden Sätze jemand anders zu verstehen ist. Dazu kommt endlich noch ein dritter Grund. Im königlichen Staatsarchiv zu Münster befindet sich eine handschriftliche Aufzeichnung des 17. Jahrhunderts über einen alten metallenen Kronleuchter, der sich nach dem dreißigjährigen Kriege in der verwüsteten Klosterkirche zu Korvei, an der Mauer lehnend, vorfand und im Jahre 1655 eingeschmolzen wurde. Dieser Kronleuchter wird folgendermaßen geschildert:[10]) ». . . . corona aliqua interrasilis magnitudinem rotae currus adaequans. Erat fabrefacta ex cupro in modum circuli rotunda; ad tres palmos circiter lata, exterius fortiter deaurata extabant hinc inde brachiola, quibus cerei poterant infigi seu super imponi.« Dazu wird die Inschrift mitgeteilt, die an dem Umfange des Kronleuchters eingraviert war. Sie lautete:

Stemma micans Viti splendescit honore beati
Thiatmari studio veniem (!) sibimet flagitantis.

Es kann kein Zweifel sein, daß dieser Kronleuchter derselbe ist, den Paullini im Auge hat. Seine Angaben (z. J. 992) treffen mit der Beschreibung der Handschrift in Münster zusammen. Aus dieser aber erfahren wir, daß der Kronleuchter mit Thiatmars Namen gezeichnet war. Daher kann auch Paullini nichts anderes gemeint haben, als daß Thiatmar der Stifter dieses Kunstwerkes war, und dasselbe gilt dann von den übrigen Stiftungen, die er in den angeführten Sätzen aufzählt, auch von den Säulen. Paullini will sagen, daß Abt Thiatmar sechs eherne Säulen in der Klosterkirche aufgestellt habe.

Das aber ist ganz dasselbe, was Fiorillo im Anschluß an Letzner berichtet, nur daß bei Paullini der Erzgießer Gottfried nicht genannt wird. Damit wird klar, woher Paullini seine Kunde von den bronzenen Säulen

9) Das ist natürlich übelste Geschichtsklitterung. Es war Herzog Bruno von Kärnten, der 996 als Gregor V. den päpstlichen Stuhl bestieg, nicht aber ein Bischof Bruno von Verden (Bruno I. 962—976, Bruno II. 1034—1049). Die Gleichsetzung Gregors V. mit Bruno von Verden hat Paullini augenscheinlich von Letzner übernommen, Letzner von Casparus Bruschius.

10) W. Effmann, Der ehemalige frühromanische Kronleuchter in der Klosterkirche zu Korvei. Zeitschrift für christliche Kunst III, 1890, Sp. 211 ff.

empfangen hatte. Letznern hat er nachweislich sehr häufig benutzt. Letzner ist zugleich der einzige unter den älteren Korveischen Geschichtsschreibern, der etwas über die Säulen mitteilt. Es ist daher so gut wie sicher, daß er auch in diesem Falle Paullinis Quelle war.

Das erste Ergebnis unserer Untersuchung ist also dies: es handelt sich gar nicht um zwölf eherne Säulen, die von verschiedenen Seiten für die Kirche in Korvei gestiftet wurden, sondern nur um die sechs, die angeblich Abt Thiatmar von seinem Erzgießer Gottfried anfertigen ließ. Damit wenden wir uns zu Letzner. Wir lesen in seiner Chronika:[11])

»Deuthmarus wart zum dreyzehenden Abt erwehlet Anno Christi 993. regierte funffzehen Jahr. In solcher zeit anno Christi 1003. besuchte Keyser Heinrich der ander vnnd mit ihm seine Gemahlin Künegundis das Closter Corbey welchs dan zuvor vnnd auch hernach von andern Keysern vielmahls geschehen ist. Dieser Deuthmarus | hat zu Corbey in der Kirchen viel verbessert vnnd gebawet | sonderlich aber die Ehrnen Seulen so daselbst in der Kirchen zusehende fürhanden | gießen lassen wie das aus den volgenden alten Lateinischen Versen so dem vörigen Abte Ludolpho vnnd diesem Deuthmaro zu ehren gemacht worden | anzeigen. Deuthmarus aber starb Anno Christi 1008 | vnnd wart in den vntersten Chor vor dem Altar Crucis begraben | Verstehe in der ersten Kirchen.[12])

Istic translato patres gaudete beatos
Istius Ecclesiae quam congrue rexit uterque
Tempore distincto Doctus et cum benefacto
Deuthmarus dextra, Lector non negligit ista
Abbas praeclarus jacet hic in parte Ludolphus
Et sic in sanctis Deus aspice cor venerantis
Quorum devota prece complaceant tibi vota
Patris Marquardo simul artificis Godefrido.
Abbas Deuthmarus, sex has ex aere columnas
Sicut in hoc opere hoc potes ipse videre
Cujus moralis patet haec solertia mentis.

Das ist:

---

[11]) Corbeische Chronica Von Ankunfft | Zunemung | Gelegenheit | zu sampt den Gedenckwirdigsten Geschichten | des Keyserlichen freyen Stiffts Corbey | aus welchem vorzeiten viel Hochgelahrte Christliche Bischoffe | Prediger vnd Lehrer beruffen vnd gesandt | die das Euangelium in Sachsen | Westphalen | Holstein | Frießlandt | Dithmarsen | Dennemarck | Schweden | Rügen etc. gepflantzet | aus allerhandt alten Verzeichnissen vnd Urkunden | ordentlich beschrieben durch Iohannem Letznerum Hardessianum. Gedruckt zu Hamburg | durch Jacobum Wolff. Anno M.D.XC (ohne Seitenzahlen).

[12]) Letzner nimmt fälschlich an, daß die Klosterkirche zu Korvei im 12. Jahrhundert neugebaut worden sei.

Allhie der Veter zween zurug |
Gelegt vnd gbracht mit guter fug.
Ludolphus | Deuthmarus mit nam
Der Kirchen wol gedienet han.
Gott hat sie gnedig angesehn |
Den sie geehrt von Hertzen rein.
Ein gut Gedechtnis wohl betracht |
Deuthmarus hat daselbst gemacht.
Sechs ehrne Seuln bezeugens klar |
Wie da zusehn ist offenbar.«

Aus Letzners Angaben geht unanfechtbar hervor: es hat wirklich einmal in Korvei sechs aus Bronze gegossene Säulen gegeben. Noch zu seiner Zeit, um 1600, waren sie dort in der Kirche »zusehende fürhanden«.

Was sagt er aber über die Herkunft dieser Säulen? Er schreibt sie dem Deuthmarus zu. Deuthmarus heißt bei ihm der Abt, der zwischen Ludolf und Hosed regiert; die guten Quellen nennen diesen Thiatmarus. Daß er die Säulen gestiftet habe, soll aus den mitgeteilten Versen zu ersehen sein. Diese aber sind so, wie sie Letzner überliefert, ganz unverständlich. Man sieht wohl, daß darin von sechs ehernen Säulen die Rede ist und daß neben anderen Namen auch ein Deuthmarus vorkommt. Alles übrige aber bleibt verworren. Die Verse sind verderbt. Jedenfalls war es eine Leichtfertigkeit von Fiorillo, sich aus diesem Trümmerhaufen frischweg einen Erzgießer Gottfried zurechtzumachen, der für Abt Deuthmar die bronzenen Säulen gegossen haben soll. Den Namen Markward, der da auch noch vorkommt, hat er einfach unterschlagen.

Die Verse sind uns glücklicherweise von anderer Seite in anscheinend tadellosem Zustande überliefert.

Im Jahre 1670 weilte der Werdener Benediktinermönch Adolf Overham in Korvei. Er schrieb von dort einen Brief an den Herausgeber der Acta Sanctorum, Johannes Mabillon, und teilte ihm darin die fraglichen Verse mit. Mabillon druckte die Stelle des Briefes in seinem Werke ab[13]) und Overham selbst veröffentlichte die Verse noch einmal in seiner Ausgabe des Lebens Bischof Meinwerks von Paderborn.[14]) Danach lauten sie so:

---

[13]) Iohannes Mabillon, Acta Sanctorum ordinis s. Benedicti in saeculorum classes distributa. Saeculum V, quod est ab anno Christi CM ad M. Luteciae Parisiorum Anno MDCLXXXV. S. 726.

[14]) Vita b. Meinwerci a Christophoro Browero e Soc. Jesu Presbytero e MSS. primum eruta, Scholiisque illustrata. Nunc vero recognita, ad autographum restituta, et Notis aspersa ab Adolpho Overham Imperialis et liberae Abbatiae Werthinensis Ordinis S. Benedicti Monacho. Accesserunt huic editioni, ejusdem opera, Vita SS. Meinulphi et Heimeradi cum Observationibus. Neuhusii 1681. S. 366 f.

Istic translatos patres gaudete beatos
Istius ecclesiae, quam congrue rexit uterque
Tempore distincto dictis et cum benefacto.
Druthmarus dextra, lector non negligat ista,
Abbas praeclarus iacet hac in parte Ludolfus.
Et sic in sanctis Deus aspice cor venerantis[15])
Patris Marcwardi, simul artificis Godefridi,
Quorum devota prece complaceant tibi vota.

In dieser Form sind die Verse völlig klar. Es handelt sich um die Inschrift eines Grabes, und zwar eines Doppelgrabes, in dem zwei Korveier Äbte nebeneinander ruhen. Es sind aber nicht Ludolf (965 bis 983) und Deuthmar (Thiatmar 983—1001), wie Letzner meint, sondern Ludolf und Druthmar (1014—1046). Letzner kann ja schon darum nicht recht haben, weil Ludolf und Thiatmar aufeinander folgten, während die Inschrift voraussetzt, daß die hier begrabenen beiden Äbte der Zeit nach nicht zusammengehören (tempore distincto). Beide werden als Heilige angesehen (in sanctis). Ihre Leichname sind aus einem anderen Grabe in dieses übertragen worden (istic translatos). Bei diesem Anlasse wurde offenbar die Inschrift angefertigt; denn am Anfang wird der Leser aufgefordert, sich der geschehenen Übertragung zu freuen. Der Abt, der sie veranlaßt hat, nennt sich am Schlusse; es ist Markward, der in den Jahren 1081—1106 das Kloster Korvei regierte. Der Künstler Gottfried, der sich ebenfalls der göttlichen Gnade empfiehlt, kann kein anderer sein als derjenige, der den neuen Grabstein mit der Inschrift angefertigt hat.

Was sich so aus der Inschrift selbst erschließen läßt, wird bestätigt durch eine Angabe der echten Korveier Jahrbücher. Sie melden zum Jahre 1100:[16]) »Liudolfus et Druthmarus abbates translati, etiam miraculis claruerunt.« Durch diese Bemerkung wird der in der Inschrift gebrauchte Ausdruck sancti verständlich. An den Gräbern der beiden Äbte waren wunderbare Heilungen oder Erscheinungen geschehen, das machte sie besonderer Verehrung würdig. Wahrscheinlich waren derartige Wunder auch die Veranlassung, daß Markward die Leichen an einen ausgezeichneten Ort übertragen ließ.

Näheres über die neue Grabstätte erfahren wir durch Overham. Er war Augenzeuge, als vor dem Abbruche der alten Klosterkirche die Reste Ludolfs und Druthmars erhoben wurden. Er schreibt darüber:[17]) »Anno

---

15) Mabillon hat reverentis. Die Übereinstimmung zwischen Letzner und Overham und der bessere Reim entscheiden für venerantis.

16) Mon. Germ. SS. III S. 7.

17) Vita b. Meinwerci S. 367.

1662 mense Octobri reperta sunt horum abbatum corpora integra ossium serie pannis sericis involuta, in tumbis seu arcis ligneis deauratis, ante altare s. crucis, sub ingenti lapide, cui insertus erat annulus, quo vecte attolli posset, in medio veteris templi, quod deinde deiectum est eodem anno, sublatis prius sacris ossibus, sed incuria cuiusdam, cuius nomini nunc parco, permistis confusisque.« Auf der mächtigen Steinplatte, die die beiden hölzernen Särge deckte, haben wir uns die Grabschrift zu denken. Sie wird quer über den Stein geschrieben gewesen sein, so, daß der Leser, der zu Füßen des Grabes stand und den rechts liegenden Druthmar zur Linken, Ludolf zur Rechten hatte, die Buchstaben richtig vor sich sah. Dann standen die Worte Druthmarus dextra gerade über dem Sarge Druthmars, und die Worte hac in parte Ludolphus über Ludolf. Ob die Grabplatte auch künstlerischen Schmuck hatte, darüber sagt Overham nichts. Der Umstand, daß in der Inschrift ausdrücklich der Künstler Gottfried genannt wird, scheint darauf hinzudeuten.

Vielleicht war dieser Gottfried der Küster der Klosterkirche. Wir hören nämlich in den Korveischen Annalen von einem Godefridus edituus, der im Jahre 1099 Reliquien der elftausend Jungfrauen aus Köln holte.[18]) Es ist wahrscheinlich derselbe Gottfried, der im Auftrage Markwards die in einem Korveischen Evangelienbuche enthaltene Übersicht über die Verluste und die neuen Erwerbungen des Klosters entwarf.[19]) Er scheint erst unter Markward eingetreten und damals der einzige Klosterbruder dieses Namens gewesen zu sein. Höchstens könnte damals noch jener Gottfried gelebt haben, der dem Mitgliederverzeichnis zufolge unter Abt Arnold (1050—1055) aufgenommen worden war.[20])

Jedenfalls ist der in der Grabschrift genannte Künstler Gottfried kein Zeitgenosse Thiatmars und kein Erzgießer gewesen. Der Erzgießer Gottfried ist eine Erfindung Fiorillos.

Damit sind aber die von Letzner so schlecht überlieferten Verse für uns noch nicht erledigt. Gerade das Stück, das für unsere Untersuchung am wichtigsten ist, der Schlußsatz, in dem die ehernen Säulen erwähnt werden, fehlt bei Overham. Das hat auch seinen guten Grund. Die Grabschrift ist so, wie sie Overham bietet, vollständig. Wie in so

---

18) Mon. Germ. SS. III S. 7: 1099 Heremannus Coloniensis episcopus obiit, Fridericus successit. Cuius dono Godefridus edituus sancti Viti reliquias sanctarum virginum nobis advexit.

19) Abgedruckt bei Roger Wilmanns, Die Kaiserurkunden der Provinz Westfalen 777—1313. 1. Band. Münster 1867, S. 511 ff. Es heißt darin: et omnia, quae in urbis ambitu sacrata sunt, custos aecclesiae sicut in monasterio provideat.

20) Catalogus abbatum et nomina fratrum Corbeiensium, Mon. Germ. SS. XIII, S. 274 ff.

vielen anderen Inschriften bildet der Name des Künstlers den Schluß; darauf kann nichts mehr folgen. Die drei Zeilen, die Letzner darüber hinaus hat, behandeln auch etwas ganz anderes. Sie bilden allem Anschein nach eine Inschrift für sich, die Letzner ungerechtfertigterweise mit der Grabschrift verbunden hat.

Diese Inschrift ist sonst nirgends überliefert. Wir müssen uns mit der fehlerhaften Wiedergabe bei Letzner zu behelfen suchen.

Ich setze die Letznersche Fassung noch einmal her.

Abbas Deuthmarus, sex has ex aere columnas
Sicut in hoc opere hoc potes ipse videre
Cujus moralis patet haec solertia mentis.

Es fehlt hier das Hauptverbum, das besagt, was Deuthmar mit den sechs Säulen tat. Es ist ein »er machte« oder »er ließ gießen« zu ergänzen. Die zweite Zeile hat einen Versfuß zu wenig. Das fehlende Verbum muß also in dieser Zeile seine Stelle finden. Hinter dem Wort opere folgt hier ein nicht nur überflüssiges, sondern sprachlich unmögliches hoc. Es ist zu schließen, daß an dieser Stelle ursprünglich das Verbum des Hauptsatzes stand und daß hoc eine falsche Lesung dieses Wortes ist. Mir scheint das einzige Wort, das zum Ersatze in Betracht kommt, fecit zu sein. Denkt man sich dies mit dem im 11. Jahrhundert so überaus häufigen gerundeten E geschrieben, so ergeben die ersten drei Buchstaben ein Bild, das einem HOC einigermaßen nahe kommt. Es ist ja auch sehr gebräuchlich, daß das FECIT in Inschriften durch die drei ersten Buchstaben abgekürzt wird. Bei dieser Lesung trifft allerdings die kurze Schlußsilbe von opere auf eine Hebung, ohne durch einen Doppelkonsonanten im Anfange des nächsten Wortes lang zu werden. Das kann aber nicht weiter stören, denn es läßt sich an mittelalterliche Inschriften ungemein häufig beobachten, daß in leoninischen Versen der ersten Reimsilbe in bezug auf Länge und Kürze dieselbe Freiheit gestattet wird wie der Schlußsilbe.[21]) Für das haec der letzten Zeile schließlich wird wohl hic zu lesen sein. So ergibt sich folgender Wortlaut:

Abbas Deuthmarus sex has ex aere columnas
Sicut in hoc opere fecit potes ipse videre,
Cuius moralis patet hic solertia mentis.

---

[21]) Ein paar Beispiele, die sich beliebig vermehren ließen: Carne deum voce Matthaeus signat et ore (Echternacher Kodex). Incepit dictus opus hoc scultor Benedictus (Nordtür des Baptisteriums zu Parma). Haertwich erat factor et Snello mei fuit auctor (Weihwasserkessel in Speier). Dona fide plena puero dat gens aliena (Glasfenster im Dome zu Naumburg a. S.). Hoc vas dulce sonat et nos super ethera ponat (Glocke zu Großlichterfelde).

Es kommt nicht viel darauf an, ob diese Verbesserungen im einzelnen das Richtige treffen. Der Sinn kann kaum ein anderer gewesen sein als er sich aus dieser Textgestalt ergibt. Die Verse wollen sagen, daß Abt Deuthmar die sechs ehernen Säulen habe machen lassen.

Damit ist klar, woher die Verse stammen. Sie müssen ursprünglich eine Inschrift gebildet haben, die in unmittelbarer Nähe der sechs Säulen angebracht war, sei es auf einer der Säulen oder an dem Balken, den sie vermutlich trugen, oder an dem gemeinsamen Sockel. Daß sie sich Letzner selbst von dort abgeschrieben hat, ist nicht wahrscheinlich. Ja, vermutlich hat er sie überhaupt niemals an Ort und Stelle gelesen, denn sonst könnte er sie nicht als einen Teil der Grabschrift veröffentlichen. Besonders zeigt seine verständnislose Übersetzung:

Ein gut Gedechtnis wohl betracht
Deuthmarus hat daselbst gemacht.
Sechs ehrne Seuln bezeugens klar
Wie da zusehn ist offenbar —,

daß er von dem ursprünglichen Sinn und Zweck dieser Verse keine Ahnung hat. Sie lagen ihm wahrscheinlich in einer Abschrift vor, zusammen mit denen von der Grabplatte, und da er den Zusammenhang nicht begriff, machte er sich aus ein paar herausgegriffenen Stichworten eine ungefähre Übersetzung zurecht.

Wir können uns jedoch mit der nun gewonnenen Textgestalt noch nicht zufrieden geben. Es ist noch ein störendes Wort darin, Deuthmarus.

Deuthmarus heißt bei Letzner, wie erwähnt, der Nachfolger Ludolfs. Dieser aber nennt sich in der Inschrift seines Kronleuchters selber Thiatmarus, und die Schriftquellen kennen ihn nur unter dem Namen Thiatmarus, oder was dasselbe ist, Thietmarus oder Dietmarus. Keine Chronik weiß davon, daß er daneben auch den Namen Deuthmarus geführt habe. Das ist auch nicht wahrscheinlich. Thietmar und Dietmar sind richtige, in Mundart und Sprachentwicklung begründete Nebenformen zu Thiatmar; wie aber Thiatmar sich zu Deuthmar umbilden soll, ist völlig unverständlich. Ja, es scheint mir sehr zweifelhaft, ob Deuthmar überhaupt jemals ein Name gewesen ist. Das alles macht das Wort Deuthmar verdächtig.

Einfach Thiatmarus dafür einzusetzen, hieße die Schwierigkeit umgehen, statt sie zu lösen. Die Frage ist: wie kommt Letzner dazu, den Abt Thiatmar Deuthmar zu nennen? Um eine Verschreibung kann es sich nicht handeln, ebensowenig um eine Verhunzung. Es fällt keinem Menschen ein, für Dietrich Deutrich oder für Thiemo Deumo zu schreiben.

Vielleicht kann uns die vorher mitgeteilte Inschrift des Doppelgrabes auf einen richtigen Weg führen. Auch in dieser las Letzner den Namen

Deuthmarus; doch stand an jener Stelle nach Overhams Zeugnis Druthmarus. Ist Deuthmar nicht einfach aus Druthmar verschrieben? Man vergleiche die beiden Wortbilder, sie unterscheiden sich nur in einem Buchstaben; Letzner hätte statt eines r ein e gelesen, ein Fehler, der unter der Voraussetzung, daß ihm eine handschriftliche Aufzeichnung der Inschrift vorlag, leicht zu verstehen ist.

Diese Vermutung findet in einem anderen Umstande eine starke Stütze. Im Jahre 1584 wurde in Korvei die aus dem 11. Jahrhundert stammende Glocke Cantabona umgegossen und erhielt eine Inschrift, in der auch des ersten Gusses Erwähnung getan wurde. In seiner Chronik Ludwigs des Frommen[22]) druckt Letzner diese Inschrift ab. Sie lautet danach:

Reuerendus et Nobilis Dominus in Christo pater, Dominus Reinerus a Boickholtz Imperialis et exempti huius Monasterij Abbas, me olim sub Deuthmaro Abbate in honorem S. Viti martiris fusam, nunc vero fractam refudi iussit.

Geldriacus natus qui Hauso dicebar Iacob Virsensis fudi: sis memor oro mei. Viuens parcus eram, moriens liberalior heu sum Cantabon hanc partis ecce refundo meis.

Neuerdings aber hat Nordhoff die Inschrift an der noch vorhandenen Glocke verglichen und festgestellt, daß folgendermaßen zu lesen ist:[23])

Reverendus et nobilis dominus . . . Reinerus a Bocholtz . . . me olim sub Druthmaro abbate . . . fusam . . . refundi iussit.

Also auch hier Druthmarus statt Deuthmarus! Das heißt, es sind uns bei Letzner zwei Inschriften überliefert, in denen ein Deuthmarus vorkommt, und in beiden Fällen läßt sich nachweisen, daß in Wirklichkeit Druthmarus dastand. Finden wir nun noch eine dritte Inschrift bei ihm mit dem Namen Deuthmarus, so spricht doch große Wahrscheinlichkeit dafür, daß auch in dieser Druthmarus zu lesen ist.

Die Wahrscheinlichkeit aber läßt sich zur Gewißheit erheben. Wir brauchen nur nachzusehen, unter welchem Namen Letzner den Abt Druthmar, den Nachfolger Walchs, aufführt. Wir schlagen sein Verzeichnis »von ordentlicher Succession aller Ebte des Keyserlichen freyen Stiffts Corbey« nach; wir finden Deuthmarus, Hosed, Walo (Walch) und dann — Diethmarus.

---

[22]) Chronica Vnd historische Beschreibung Des Lebens Der Hendel vnd Thaten Des aller Großmächtigsten vnnd Hocherleuchten andern vnd teutschen Röm: Key: Lodowici Pij . . . Auß allerhand alten vnd newen Chronicken | alten verzeichnissen | Brieffen vnd Schrifftlichen Uhrkünden in vnterschiedliche Capittel ordentlich beschrieben. Durch Johannem Letznerum Hardessianum. Gedruckt zu Hildesheim | Durch Andream Hantzsch | Im 1604. Blatt 73.

[23]) Repertorium XII, 1889, S. 380. A. 68

Damit ist alles klar. Letzner kennt überhaupt keinen Druthmarus. Bei ihm gibt es nur Deuthmarus und Diethmarus. Diethmarus aber ist die richtige, vielfach übliche Nebenform für Thiatmarus; folglich ist Deuthmarus eine Verschreibung für Druthmarus. Der Fehler Letzners, der die ganze Verwirrung verschuldet hat, ist der, daß er die beiden Äbte Druthmar-Deuthmar und Thiatmar-Diethmar verwechselt, daß er Druthmar-Deuthmar ans Ende des 10. Jahrhunderts und Thiatmar-Diethmar in die Mitte des 11. Jahrhunderts setzt, statt umgekehrt. So ist es gekommen, daß man Deuthmar bisher immer für eine Nebenform des Namens Thiatmar hielt. Das ist falsch. Letzner denkt nicht daran, Deuthmar mit Thiatmar gleichzusetzen. Deuthmar ist Druthmar.

Danach ist der letzte Fehler in der Letznerschen Fassung der Säuleninschrift zu verbessern. Sie muß ursprünglich so gelautet haben:

Abbas Druthmarus sex has ex aere columnas
Sicut in hoc opere fecit potes ipse videre,
Cuius moralis patet hic solertia mentis.

Damit sind wir endlich zu einem sicheren Ergebnis gekommen. Die ehernen Säulen, die sich vormals in der Klosterkirche zu Korvei befanden, waren ein Werk des Abtes Druthmar (1015—1046).

Von Druthmar stammte, wie wir eben hörten, die Glocke Cantabona. Schon der Name sagt, daß diese Glocke als ein besonders gelungenes Werk gegolten haben muß. Darauf deutet noch ein anderer Umstand. Es wird auch von dem Hildesheimer Bischofe Azelin (1044—1054) überliefert, daß er eine Glocke Cantabona gießen ließ.[24]) Die Übereinstimmung in der Benennung läßt sich kaum anders erklären, als daß Azelin das Beispiel Druthmars nachzuahmen suchte, daß er ein Gegenstück zu der Korveier Glocke schaffen wollte. Diese muß also über Korvei hinaus berühmt gewesen sein. Dazu erfahren wir nun, daß Druthmar auch die sechs ehernen Säulen gießen ließ. Aus diesen beiden Tatsachen ergibt sich, daß unter ihm in Korvei der Erzguß eifrig betrieben wurde und hervorragende Leistungen aufzuweisen hatte.

Es bleibt noch die Frage übrig, ob zwischen der Korveier und der Hildesheimer Gußhütte Beziehungen erkennbar sind. Daß Druthmar in Korvei schon einen irgend nennenswerten Betrieb der Erzgießerei vorgefunden habe, ist so gut wie ausgeschlossen, nicht allein deshalb, weil wir in den Quellen auch nicht die leiseste Andeutung darüber finden, sondern vor allem, weil sich das Kloster, als Druthmar zum Abte ernannt wurde, in einem Zustande schlimmer Verwahrlosung befand. Die Anfänge

[24]) Chronicon Hildesheimense 16 (Mon. Germ. SS. VII 853): Dedit anulum pontificalem et dorsale bonum suo nomine inscriptum cum campana Cantabona vocata.

der Erzgießkunst in Korvei knüpfen sich an Druthmars Namen. Er wurde 1015 aus Lorsch berufen. Frühestens in diesem Jahre kann man mit der Herstellung der sechs Bronzesäulen begonnen haben. In demselben Jahre aber ließ Bernward bereits die ehernen Türflügel in der Michaelskirche einhängen. Dabei ist es gar nicht einmal wahrscheinlich, daß man gleich nach Druthmars Einzuge mit dem Bronzegusse begann. Drei Jahrzehnte waltete Druthmar als Abt des Klosters; es bleibt also ein sehr weiter Zeitraum, in dem sich der neue Kunstzweig entwickelt haben mag. Ja, da es erst Bischof Azelin ist, den der Ruhm der Cantabona zur Nacheiferung reizt, möchte man diese mitsamt den ehernen Säulen zeitlich möglichst nahe an Azelin heranrücken, d. h. in Druthmars letzte Jahre setzen. Aus alledem geht hervor, daß der Aufschwung der Erzgießkunst in Hildesheim ohne eine Einwirkung von Korvei her erfolgt sein muß. Eher mag das Verhältnis umgekehrt gewesen sein. Man braucht nicht gerade an einen Schulzusammenhang zwischen den beiden Gußhütten zu denken; denn der Name Cantabona besagt schon, daß die Ausbildung der Bronzegießerei in Korvei auf einen geschickten Glockengießer zurückging, und der mag sehr wohl seine Kunst im Kloster selbst erlernt haben. Wohl aber ist es denkbar, daß der Eindruck der Leistungen Hildesheims mit dazu wirkte, daß man auch in Korvei sich mit besonderem Eifer dem Erzguß zu widmen begann.

Da es mit Thiatmars Säulen nichts ist, läßt sich tatsächlich vor Bernward von Hildesheim keine Spur eines künstlerischen Erzgusses in Sachsen nachweisen. Die neue Kunst tritt ganz plötzlich in voller Blüte auf. Dadurch wird es sehr wahrscheinlich, daß es eine Einwirkung von außerhalb war, die den Anlaß zu der Entstehung der Hildesheimer Gußhütte gab. Die technischen Erfahrungen, ohne die der Guß so bedeutender Werke nicht möglich ist, müssen auf anderem Boden in langer Schulung erwachsen sein. Welches der Ort ist, der in dieser Weise zum Lehrmeister Hildesheims wurde, habe ich an anderer Stelle näher nachzuweisen versucht.[25])

---

[25]) Die Bernwardstür in Hildesheim (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 78), Straßburg i. E., J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel), 1907.

Archivalische Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte:*)

III. Die Malernamen der Nürnberger Meister- und Bürgerbücher 1363–1534 und der Steuerlisten 1392–1440.

Von **Albert Gümbel.**

(Schluß.)

91. Endres, Kartenmalerin.

1467, 4. Mai. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 17b: An demselben tag (d. h. am montag nach Walburgis) leut man der Endres karttenmollerin.

92. Endres, Maler (wahrscheinlich zu Nr. 85).

Murr, Maler: 1427—1430.

1427, 17. Juli. Losungliste Sebaldi 5a, »Des Hannsen Stromeirs haws auch an der langen pruck aufwartz etc.«: Meister Endres moler, juravit. Der Eintrag ist wieder gestrichen.

Ebenda, fol. 14a, »Vlrich Gruntherren eck etc.«: Endres Moler juravit.

93. Endres, Malerin von Eichstädt (wahrscheinlich zu Nr. 85 und 92).

1454, zwischen 14. September und 13. Dezember. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 303a: [Man läutete] M[eiste]r Endreß malerin von eystet.

1454, nach 1. November. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 1b: [Man läutete] Der molerin von Aistet. war der Gesweinin niwe.[28])

*) S. Repert. Bd. XXVIII, 227; Bd. XXIX, 326.

[28]) Nevin, Nichte, Schwestertochter (vgl. Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch unter nevin und niftel.) Jene »Gesweinin« ist unzweifelhaft keine andere als jene Agnes Gößweinin, welche im J. 1452 eine Pfründe beim St. Nikolausaltar in der St. Lorenzenkirche letztwillig stiftete. Wird der immerhin auffällige Zusatz schon so verständlicher, so lag unserem Schreiber, dem mit der Führung der Geläutbücher beauftragten Kirchenmeister von St. Lorenz, Nikolaus Koler, dies noch besonders nahe, da er von der Erblasserin als Testamentsvollstrecker bestimmt worden war, mit welchen sie, wie sie selbst im Testamente sagt, alles mündlich besprochen habe. Die Stifterin, Witwe des zwischen

94. Erhart, Maler.

1363 Wird genannt. Meisterliste der »Moler«, begonnen am 13. September 1363, MB 232, 21[a]: Erhart Moler.

1370 Wird genannt. Meisterliste der »Moler«, begonnen 24. November 1370, BMB 233, 79[a]: Erhart Moler.

1447 und 1449 verstorbenen, am Fischbach wohnhaft gewesene Wolfhart Gößwein, eine geborene Örtel, bestimmte in ihrem Testamente vom 12. Dezember 1452 (Original im Kgl. Kreisarchive, Nürnberger Testamente Nr. 310[a]) u. a. folgendes: »Mer schick ich (= legiere) got zu lob und zu ere mir und meinem hauswirt seligen . . . aus aller meiner habe 1200 guldein zu einer ewigen messe hie zu Sant Lorentzen auf S. Niclas altar und sol voraus darzu nemen an der benanten summe alle mein aigne gütere, die ich ligend hab umb den Stein (= das Städtchen Hilpoltstein), und schick, ob man diser messe hie zu S. Lorentzen nit stiften wölt lassen, als bevor berürt, daz dann mein vormunde (= Testamentsvollstrecker) die stiften söllen gen dem Stain in S. Johannspfarrkirchen, dannen ich und mein Gößwein seliger pürtig sein. . .« Sie bestimmt dann weiter, daß die Messe von dem jeweiligen Lorenzer Kirchenmeister mit Einwilligung des Rates zu verleihen sei, aber keinem »Doctor oder Meister«, sondern einem schlichten, frommen Priester, der ein Nürnberger Kind sein soll. Der erste Besitzer des Benefizium solle Christian Preuß sein, sobald er zu seinen Jahren gekommen sei. Die oberhirtliche Bestätigung dieser Pfründestiftung seitens des Bischofs vom Bamberg erfolgte unter dem 13. Juli 1461 (Urkunde im Kgl. Kreisarchiv). Agnes Gößweinin starb zwischen Lucie (13. Dezember) 1452 und Reminiscere (= 25. Februar) 1453. Diese Stiftung beansprucht deswegen unser Interesse, weil nach zahlreichen Analogien in der Nürnberger Kunstgeschichte zu vermuten ist, daß die Testamentsvollstrecker den Nikolausaltar mit Tafelbildern zum Andenken an die hochherzige Stifterin und deren Ehemann schmücken ließen und sich zu diesem Zwecke an den Verwandten der Erblasserin, den Ehemann der »molerin von Eystet«, nach meiner Vermutung also an den Meister Andreas Eysenploser, wandten. Murr, Beschreibung der vornehmsten Denkwürdigkeiten in der Reichsstadt Nürnberg, 2. Aufl. 1801, fol. 135[a] gibt von dem Nikolausaltar folgende Schilderung: »Zur linken Hand des Imhofischen Altares ist St. Nikolausaltar mit St. Nikolaus, St. Katharinen und noch einer Heiligen in Holz. Er wurde 1452 von Wolfhard Gößweins Wittib gestiftet. Rechts und links sind zwey vortrefliche Gemälde, die Mutter Jesu mit vielen Personen umgeben. Unten am Reliquienschranke sind zwo kleine Thüren. Auf der einen sind inwendig zur linken Seite Kosmas und Damianus, zur rechten König Ladislaus und St. Karl. Außen zerschneidet der hl. Martin den Rock, um ihn einem Armen zu geben.« Hilpert, Die Kirche des h. Laurentius (Nürnberg, 1831), beschreibt den Altar folgendermaßen: »Der Nikolaus-Altar, gestiftet von Agnes, der Wittwe Wolfhard Gößweins zu Hipoltstein, 1407 (!) . . . Im Reliquienkästchen ist aus Erde geformt das Grab Christi, umgeben von den heil. Frauen. Darüber in Lebensgröße aus Bildhauerarbeit St. Ulrich und St. Nikolaus. Die Altarflügel und Thürchen zum Reliquienschränkchen, worauf vortreffliche Gemälde, nämlich St. Nikolaus, St. Cosmus und Damianus, St. Ladislaus, St. Carolus, St. Martin, St. Georg, sind auf die Burg gekommen.« (Sind jetzt nicht mehr dort.)

Der heutige Besucher des St. Nikolausaltares (an dem ersten südlichen Chorpfeiler der Lorenzerkirche) findet von dem alten Gößweinschen Altare nur mehr die Predella mit zwei (ungefähr 35 cm hohen) gemalten Bischofsgestalten. Alles übrige jetzt dort

95. Vackandey, Hans, Bildschnitzer und Maler.

Murr, Maler, 1397.

1393 Wird Bürger. BMB 119[b]: Hans Vackandey, Pildsniczer Moler.

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi fol. 3[b], »Domus Jobs Tetzels junior«: Hans Facunde Maler jur[avit].

1406, 2. Februar [?].[29]) Wird auf 1 Jahr aus der Stadt verbannt. »Achtbücher« im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg Ms. 317, fol. 21[a]: Hansen Vackenday eim moler ist die stat verboten 1 jar und 3 meil hindan. juravit. actum [ut] supra.

96. Valentin, Maler (= Meißner, Valentin?).

1442, nach der rechnung der Losunger (= nach 13. März). Wird Bürger. BMB 234, 159[a]: Valentin maler dedit 2 fl. novi.

97. Veit, Maler.

1407 siehe Nikolaus von Uffenheim, Maler.

98. Fellnpaum, Marcus, Kartenmacher.

1526, 29. August. Wird Bürger. BB 237, fol. 141[b]: Marx Fellnpaum [juravit 4[a] post Bartholomey 1526].

99. Fellnpaum, Simon, Kartenmaler.

1524, 16. Juli. Wird Bürger. BB 237, fol. 125[b]: Simon Fellnpaum Kartnmaler [dedit 4 fl. werung. juravit, vgl. Anm. 17].

100. Verber, Stephan.

1440 nach Walburgis. Wird Bürger. BMB 234, fol. 148[b]: Stephan Verber Auf drucker Meßgewant etc. dedit 3 gulden.

Befindliche — 2 Schnitzfiguren des hl. Nikolaus und des h. Ulrich im Schrein und die Flügelbilder des h. Nikolaus und Kaiser Heinrichs (von Hanns von Kulmbach?) — ist erst später, und zwar, wie die Murr'sche Schilderung zeigt, erst nach seiner Zeit dahingekommen. Wir sind also, wenn wir ein Bild von der Eigenart jenes Meisters Andreas Eysenploser gewinnen wollen, auf jene Figürchen der Predella angewiesen. Möglicherweise kommt bei einer Reinigung der letzteren das Gösweinsche Wappen (ein von Schwarz und Gold dreimal schräg rechts geteilter Schild) zum Vorschein.

[29]) Es ist nicht ganz deutlich, ob mit dem nachfolgenden »actum ut supra« nur das vorausgehende Jahr (1406) oder auch das spezielle Datum »Lichtmesse« gemeint ist.

Angefügt sei hier noch ein, vielleicht ebenfalls unseren Maler betreffender Beschluß des Rates vom J. 1403 (Kgl. Kreisarchiv, Ratsbuch 1, fol. 95[a]): Hans Fakende und . . . [Lücke] salburt hat man erlaubt ze sitzen biz auf den neuen rat.

101. Vestenberger, Franz, »Aufdrucker«.

1461, nach Walburgis. Wird Bürger. BMB 234, 221a: Frantz Vestenberger ein vfdrucker dedit 2 gulden Rheinisch.

102. Fideler, Wendelinus, Illuminierer.

1460, 21. Februar. Wird Bürger. Bürgerbuch 230 (Pergamentenes Bürgerbuch), fol. 5a: Wendelinus Fideler Illumynirer ist burger worden. Actum ut supra (= quinta ante kathedra Petri Anno etc. 60) et nihil dedit jussu consilii.

103. Vierzeh, Narcius, der Ältere, Kartenmaler.

1509, 20. Oktober. Wird Bürger. BB 237, fol. 73b: Narcius Vierzeh se[ni]or Kartnmaler [gibt 4 fl. statwerung, vgl. Anm. 17).

104. Vinck, Nikolaus, Maler.

Murr, Formschneider 1473, 1480 [?], 1482 [?].

1472, post comput. losung. (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, fol. 148a: Nicolaus Vinck Moler [dedit] 2 fl. werung.

105. Flattner [Flötner], Peter, Schnitzer.

1523, 8. August. Wird Bürger. BB 237, fol. 122b: Peter Flattner schnitzer dedit 0. juravit.

106. Volcker, Kaspar, Kartenmaler.

1526, 1. September. Wird Bürger. BB 237, fol. 139a: Caspar Volcker kartnmaler [dedit 4 fl. werung, juravit, vgl. Anm. 17].

107. Volrat, Hans, Kartenmacher.

1509, 14. Juli. Wird Bürger. BB 237, fol. 72b: Hans Volrat, Karthnmacher [gibt 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

108. Voß, Ott, Maler.

Über diesen Maler vgl. meinen Aufsatz: Archival. Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte: I. Ott Voß (Rep. f. Kunstw. Bd. XXVIII).

Dem wäre noch beizufügen:

1443, circa Symonis et Jude (= 28. Oktober). Wird genannt. Salzbüchlein, fol. 35a, Sebalder Pfarre: Ott moler Voß [hat] 1 [scheibe].

1447, 26. Januar. Desgl. fol. 37a, ebenda: Ott Voeß moler [hat] 1 [scheibe]. Der Eintrag ist von späterer Hand gestrichen.

1456, 10.—31. März. Der Bischof von Bamberg verwendet sich abermals für dessen Ehefrau Kunigunde (vgl. meinen obigen Aufsatz, Anhang, Beilage II—VI). Einlaufbuch des Nürnberger Rates vom J. 1456: Item ein br[ief] vnd Credentz von vnserem heren von Bamberg vff Johann Vlmen von der Voßin wegen. (Die weiteren Verhandlungen scheinen mündlich gewesen zu sein.)

109. Franck, Hans, Kartenmaler.

1478 post juramentum losungarie (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, 168[b]: Hanns Franck Carttenmaler [gibt mit 2 anderen] 6 fl.[30])

110. Franckenberger, Andreas, Maler.

1413, Wird Bürger. BMB 233, fol. 151[b]: Andres Franckenberger Moler dedit 2 gulden.

111. Franckengrüner, Hans, Briefmaler.

1455, zwischen 23. Mai und 15. Dezember. Wird Bürger. BMB 234, fol. 209[b]: Hans Franckengrüner briefmoler dedit 2 gulden.

112. Franz, Maler.

Siehe Fritz, Maler von Ansbach.

113. Frey, Nikolaus, Maler.

Siehe Nikolaus von Uffenheim, Maler.

114. Frey, Sixtus, Bildschnitzer.

1472, post comput. losung. (vgl. Anm. 29). Wird Bürger. BMB 235, 148[a]: Sixtus Frey Bildsnytzer [dedit] 2 fl. werung.

115. Friedrich, Maler.

1400, 28. Januar. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 13[b], »Salzmarkt«: F[riedrich] Maler jur[avit].

116. Fritz, Maler von Ansbach.

1403. Wird bestraft. »Achtbücher« des Kgl. Kreisarchives Nürnberg, Ms. 316, fol. 47[a]: Fritz moler von Oneltzbach juravit der stat ze geben 5 tt. hlr von meßerzucken und dem Frantzen moler für jede wunden 3 tt. und 60 hlr und daz artzlon oder alslang hindan ze sein 5 meil und dem richter sein recht hindangesatzt. auch ist erteilt im rat, daz der

---

30) Im J. 1496 und dann wieder 1497 gibt ein Hans Franck (Frannck) sein Bürgerrecht auf.

eg[enant] Fritz moler und Mert[ein] moler auf einem turn sullen sein, jeder 14 tag on gnade, darumb daz sie dem eg[enanten] F[ritz] moler fur sein hause giengen und in herauz vorderten und da man darumb erteilt, da waz Mert[ein] moler vor von hinnen und hat man dem F[ritz] moler gesagt, wenn der Mertein herkum und sein puß die 14 tag halt, so werd er sich mit im auch richten alz mit dem Frantzen. [Am Rande: dedit der stat $2^1/_2$ tt.]

117. Fuchs, Hans, Kartenmacher.

1503, 17. Juni. Wird Bürger. BB 237, fol. 44a: Hanns Fuchs Kartenmacher [gibt 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

118. Furtmeir, Wilhelm, Illuminist.

Vgl. Murr: Maler 1486 (Wilhelm Illüminirer).

1470, Ende (oder Anfang 1471, vor 2. Februar). Wird Bürger. BMB 235, 144a: Wilhelmes Furtmeir Illuminist.

119. Gebl, Matthäus, Bildschnitzer.

1523, 5. September. Wird Bürger. BB 237, fol. 122b: Mathes Gebl pildschnitzer dedit 2 fl. werung [juravit].

120. Geysenwenger, Siegfried, Maler.

1391, Walburgis zum neuen Rat (1. Mai). Wird Bürger. BMB 233, fol. 111a: Seyfrid Geysenwenger ein moler . . . Maler. (Dieser Maler, Nikolaus P[r]äuß und Henn Münchhauser sind gleichzeitig eingetragen und nochmals am Rande vermittelst gemeinsamen Hackens als »Maler« bezeichnet.)

121. Georg, Maler [oder Eigenname].

Vgl. Murr: Maler 1471, 1472,[31]) 1474, 1477(?), 1480(?).

1470, nach 24. März. Wird Bürger. BMB 235, fol. 142b: Gorg Moler [dedit] 2 fl. werung.

122. Gertner, Peter, Maler.

1521, 12. Januar. Wird Bürger. BB. 237, fol. 113a: Peter Gertner Maler [juravit et dedit 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

123. Gerung, Maler [?].

1462, zwischen 14. März und 6. Juni. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 304a: M[eiste]r Gerung Maler.[32])

---

[31]) Doch könnte dieser auch der 1473 verstorbene Maler Georg Praun-Löblich sein.

[32]) Von einem solchen Maler wissen wir sonst gar nichts. Ein paralleler Eintrag in dem Geläutbuch von St. Lorenz fehlt. Möglicherweise hat der Abschreiber »Gerung« statt »Gerhart« verlesen (vgl. unten Hübsch, Gerhart).

124. Glockendon, Georg, Illuminist.

1484, nach 5. Juni. Wird Bürger. BMB 235, fol. 185b: Gorg Glockendon Illumin[irer] [gibt mit einem anderen] 4 fl. werung.

[?] 1514, zwischen Letare (= 26. März) und Walburgis (1. Mai). Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 90b: Jorg Glockentun [der Moler?].

1514, zwischen 1. März und 4. Juni. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 312a, an entsprechender Stelle: Jorg Glockendon.

125. Glückin, Kunigunde.

1517, zwischen Herbst und Lucie (= 13. Dezember). Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 312b, Kunig. Glückin Malerin.

126. Gmünder, Lucas, Maler.

1527, 5. Oktober. Wird Bürger. BB 237, fol. 147b: Lucas Gmünder Moler [juravit et dedit 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

127. Gogl, Andreas, Kartenmacher.

1500, 1. Februar. Wird Bürger. BB 237, fol. 27a: Andres Gogl kartnmacher [gibt mit 3 anderen] 16 fl. wer[ung].

128. Greyfnberger, Hanns, Maler.

1524, 16. April. Wird Bürger. BB 237, fol. 124b: Hans Greyfnberger maler [dedit 4 fl. werung, juravit; vgl. Anm. 17].

129. Grünfeld, Bartholomäus, Maler.

1501, 15. Mai. Wird Bürger. BB 237, fol. 34a: Bartolmes (corrigiert aus Mathes) Grünfeld Maler [gibt 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

130. Guldein, Martin, Bildschnitzer.

Vgl. Murr: Bildschnitzer 1457—1462 (Mertein Bildsnitzer).

1441, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 234, fol. 155b: Mertein Guldein pildsniczzer alabaster dedit $2^1/_2$ gulden.

131. Haidwiger, Melchior, Formschneider.

1529, 28. Juli. Wird Bürger. BB. 237, fol. 155b: Melchior Haidwiger formschneider [dedit 4 fl. werung. juravit; vgl. Anm. 17].

132. Hamer, Wolfgang, Maler.

1516, nach 1. Mai. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 92b: Item [man läutete] Wolfgang Hamer maller.

133. Hanns, Bildschnitzer (identisch mit 180?).

1438, 12. August. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 74a, »Das Eck voran an der Saylergaßen etc.«: H[ans] Pildsnitzer juravit.[33])

134. Hanns, Bildschnitzer.

1459, zwischen 10. Mai und 1. November. Wird Bürger. BMB. 234, fol. 217a: Hanns pildsnitzer.

[?] 1462, 4. Mai. Wird genannt. Getreidbüchlein, (Kr. Archiv Nürnbg. Ms. Nr. 324), fol. 26a: Hans pi[l]dsnitzer hat pei im 7 sumer korns. ist ein gasts.

135. Hanns, Briefmaler.

Murr, Formschneider: 1473 (Hanns Briefmoler).[34])

1472, vor 2. Februar. Wird Bürger. BMB. 235, fol. 147a: Hanns Briefmaler [dedit] 2 fl. werung.

136. Hans, Formschneider.

Vgl. Murr, Formschneider, Bemerkung z. J. 1449.

1444, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB. 234, 168a: H[ans] formsneyder dedit 2 gulden.

137. Hans, Formschneider.[35])

1443, circa Symonis et Jude (= 28. Oktober). Wird genannt. Salzbüchlein, fol. 55a, Laurenzer Pfarre: Hans formsneider [hat] 1 [scheibe].

---

33) In der gleichen Losungsliste (fol. 3a) findet sich auch genannt ein »Hans Auffdrucker«; doch ist der Eintrag wieder gestrichen, da der Betreffende nicht Nürnberger Bürger war.

34) Vgl. auch seine Bemerkung ebenda, pag. 140, über Junghannß priffmaler (Hanns Sporer?). Dieser Hs. Sporer wird auch genannt in einem Schreiben der Stadt Nürnberg an Bamberg folgenden Wortlauts (Kreisarchiv Nürnberg, Briefbücher Nr. 43, fol. 20a): Dem Rat der Stadt Bamberg. Lieben freunde! Eur schreiben und begeren, uns itzo zugesandt, Hansen Sporer oder Kubelhannsen, den briefmaler, bei euch in fangknuß liegende, betreffende, haben wir seines inhalts vernomen und uns darauf mit vleiß darinn erkundiget und erfunden, das gemelter Sporer bei funfzehen jahren, ungefarlich vergangen, sein hausfrauen hart und farlich mit einem stifel geschlagen und misshandelt, also das sie bald darnach in krankheit und leger gefallen und mit tod verschieden und ist die vermutung, bei denen, die des handels kundig sein, das sie desselben schlahens gestorben sei, aber von dem stechen, in eur weishait brief angezogen, haben wir nichtz mogen erfaren; dobei so haben wir einen jungen bei uns in des reichs fangknuß ligend, der hat uns unter anderm in seiner urgicht bekant, als eur weishait aus eingeschloßner copeien vernemen, das wir euch alles in guter meinung, euch darnach zu richten, nit haben verhalten wollen. dann etc. dat. sabato ante letare (= 8. März) 1494.

35) Könnte recht wohl mit dem vorausgehenden identisch sein, da er erst nachträglich von anderer Hand in das Oktober 1443 angelegte Salzbüchlein eingetragen ist.

1447, 26. Januar. Dsgl., fol. 53b, ebenda: Hanns formschneider [hat] 1 [sch.]

1462, 4. Mai. Getreidbüchlein, fol. 42a: Item Hanns formsneyder hat 4 sümer korns.

138. Hanns, Formschneider.

1496, 19. Oktober. Wird Bürger. BB. 237, fol. 7a: Hanns formschneider (gibt mit 7 Anderen) 16 fl. w[erung].

139. Hans, Maler.

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 12b, Salzmarkt: Hans Moler juravit.

140. Hanns, Schnitzer.

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 40b, »Judenhof«: Hans Snitzer juravit.

141. Hanns, Schnitzer.

1443, c. Symonis et Jude (= 28. Oktober). Genannt. Salzbüchlein, fol. 31a, Sebalder Pfarre: Hanns Snytzer [hat] 2 [scheiben].

1447, 26. Januar. Dsgl. fol. 30a, ebenda: Hanns Snytzer [hat] 2 [scheiben].

1449, 9. Juni. Genannt. Getreid-, Salz- und Harnischbüchlein, fol. 24a, Sebalder Pfarre, Viertel am Salzmarkt: Hanns snitzer [hat] 16 sumer [Getreide].

140. Hans, Schnitzer (oder Eigenname).

1467, post juramentum losungarie. (Vgl. Anm. 19.) Wird Bürger. BMB. 235, 136a: Hanns Snytzer [dedit] 2 fl.

143. Hanns von Heidelberg, Maler.

1504, 11. Mai. Wird Bürger. BB. 237, fol. 48a: Hanns von Haidlberg Maler [gibt] 2 fl. statwerung.[36])

144. Hanns von Koblenz, Briefmaler.

1466, nach 18. März. Wird Bürger. BMB. 235, fol. 131a: Hanns von Coblentz priefmaler [dedit] 2 fl.

---

[36]) Dieser Maler fertigte 1507 für die Kirche zu Buchschwabach (an der Nürnberg-Heilsbronner Landstraße, Filiale von Roßstall) einen Marienaltar. Laut der Pfarrbeschreibung befand sich unter dem geschnitzten Marienbild in der Mitte eine Inschrift: Hans von Heidelberg faciebat illam tabulam 1507 (Freundliche Mitteilung von Herrn Katecheten Dr. Schornbaum, hier). Teile des erst in neuerer Zeit aus der Kirche entfernten Altares sollen im Orte noch vorhanden sein.

145. Hartlieb, Hans, Bildschnitzer.

1510, 25. Mai. Wird Bürger. BB. 237, fol. 75a: Hans Hartlieb pildschnitzer [gibt 4 fl. Stadtwährung; vgl. Anm. 17].

146. Has, Hans, Maler.

1455, nach 23. Mai. Wird Bürger. BMB. 234, fol. 209a: Hans Has moler dedit 2 guldein.

147. Has, Jordan, Maler.[37]

Murr, Maler: 1462. 1481. 1482.

1453, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB. 234, fol. 202a: Jordan Has moler dedit 2 gulden novi.

1462, 4. Mai. Genannt. Getreidbüchlein, fol. 5b: Jordan Haß.

148. Hawser, Hans, Illuminist.

1519, 4. Juni. Wird Bürger. BB. 237, fol. 108a: Hanns Hawser Illuminist [juravit et dedit 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

149. Hedwig, Malerin.

1393. Wird Bürgerin. BMB. 233, fol. 121b: Hedweig Malerin. [Am Rande: Tagwerker.]

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 12a, »Novum hospitale«: Hedweig Malerin juravit.

Heidelberg, Hanns von, siehe Hanns von Heidelberg.
„ , Paulus von, siehe Paulus von Heidelberg.

150. Heilgensmid, Hans, Kartenmaler.

1431, nach Walburgis. BMB. 235, 125b, Nachtrag: Hans Heilgensmid Kartenmoler dedit 2 gulden.

1433, 25. Mai. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 38a: H[ans] Hailigsmid juravit.

151. Heinrich, Bildschnitzer: (= Nr. 34?)

[?] Murr, Bildschnitzer: 1457—1462.

1427, 17. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 15a: »Des Heinrich Küllsheimers eck etc.«: Heintz Pildsnitzer juravit.

---

37) Vielleicht stammte er aus Amberg. Im Verzeichnis der Nürnberger Ratseinläufe vom J. 1453 (K. Kr.-Archiv, Ms. 814a) findet sich ein Eintrag: »Item ein br[ief] von Amberg Jordan Maler anr[urend]« und weiterhin nochmals: »Item ein br[ief] von Amberg von Jordan Malers wegen.«

1429. Wird genannt. Stammrolle der waffenfähigen Bürger, Viertel am Milchmarkt: Heintz Pildschnitzer.

1430, 4. Dezember. Wird genannt. Grabenbuch, fol. 23a, mit gleichen Nachbarn wie 1427: H[einrich] Pildsnitzer.

152. Heinrich, Maler.[38]

1392, siehe Sebald, Maler.

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 2b »Institę«: H[einrich] Maler juravit.

1400, 28. Januar. Desgleichen, fol. 2b, ebenda: H[einrich] Maler juravit.

153. Heinrich, Schnitzer.

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 4a: »Vicus textorum«: H[einrich] Snytzer juravit.

1397, 23. Juli. Dsgl., fol. 3b, »Domus Jobs Tetzels junior«: H[einrich] Snytzer juravit.

1400, 26. Januar. Dsgl. Losungsliste Laurentii (!), fol. 15a, »Vispach«: H[einrich] Snytzer juravit.

1403, 25. März. Dsgl., fol. 13b, »Roßmarkt«: H[einrich] Snytzer juravit.

1405, 29. Oktober. Dsgl., fol. 5a, ebendort: H[einrich] Snytzer juravit.

154. Heinrich von Eichstaedt, Maler.[39]

Nach 1370. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen. BMB 233, 79a, Nachtrag: H[einrich] von Eystet.

155. Heller, Hans, Maler.

[?] Murr, Maler: 1463 (Hanns Haller), 1464. 1465. 1466.

1457, zwischen 26. November und 31. Dezember. Wird Bürger. BMB 234, fol. 214b: Hans Haller moler dedit 1 gulden

1457, 1. Dezember. Erhält Erlaubnis, in der inneren Stadt zu sitzen. Ebenda, fol. 226a: Hernach steen geschriben, die in die Vorstat gesworn vnd Hewser in der inner Stat gekaufft haben, vnd den man also herein erlaubt hat zu ziehen . . . Hanns Heller ist auch also [nämlich wie Pleidenwurff; vgl. bei diesem] vergundt feria 5a post Andree [14] 57°.

---

[38] Vielleicht der bei der Wiederbemalung des Schönen Brunnens genannte H[einrich] Vogel; vgl. Gümbel, Heinrich der Parlier der Ae. und der Schöne Brunnen. (Jahresbericht des Hist. Ver. f. Mittelfranken, 1905, S. 85, Anm. 1.)

[39] Möglicherweise ist dieser Maler identisch mit dem von Murr, Maler, 1373 aufgeführten Hans (!) Moler de Eystet. Murr dürfte das H unrichtig aufgelöst haben,

156. Herb, Georg, Bildhauer.

1506, 14. Februar. Wird Bürger, BB. 237, fol. 54b: Görg Herb pildhawer [gibt 4 fl. Stadtwährung; vgl. Anm. 17].

157. Herbart, Hans, Maler.

1526, 3. Oktober. Wird Bürger. BB. 237, fol. 144b: Hanns Herbart maler dedit 1 fl. werung, juravit 4a post Remigii.

158. Herman, Kartenmaler.[40]

1443, circa Symonis et Jude (= 28. October). Wird genannt. Salzbüchlein fol. 65b, Laurenzer Pfarre: Herman kartenmoler [hat] 1 scheibe.

1447, 26. Januar. Desgl. fol. 64b, ebenda: Herman kartenmoler [hat] 1 [sch.]

159. Herman, Maler (= Herman Egweiler? Siehe Nr. 83).

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 11a, „Novum hospitale“: Her[man] Maler juravit.

1397, 23. Juli. Desgleichen fol. 1b, Domus Hansen Grolants“: Herman Moller juravit.

1400, 28. Januar. Desgleichen, fol. 12b, „Novum hospitale“: Her[man] maler juravit.

160. Herman mit den Fladen, Maler.

Nach 1370. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen, BMB 233, 79a, Nachtrag: Her[man] mit den Fladen.

161. Herman von Augsburg, Maler.

Nach 1363. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen, MB 232, 21a, Nachtrag: Herman Moler de Auspurg.

1370. Wird genannt. Meisterliste der »Moler«, begonnen 24. November 1370, BMB 233, 79a: Her[man] von Auxspurch.

162. Herman von Eichstädt [oder Ingolstadt], Maler.

Nach 1363. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen, MB 232, 21a, Nachtrag: Herman de Aystet tartschenmacher.

1370. Genannt. Meisterliste der »Moler«, begonnen 24. Novbr.

---

[40]) Er dürfte identisch sein mit dem 1483 verstorbenen Hermann Hilprand (siehe unten) oder mit dem von Murr 1465 und 1467 genannten H. Hylprant Carttenmaler.

1370. BMB 233, 79a: Her[man] de Eystet [gestrichen, darüber »Ingetat« (= Ingolstadt)] Tarschenmacher.

[?] 1408, 26. November. Wird genannt. Harnischbuch, fol. 33a: Herman von Eystet [der Maler?] 1 pantzer. dedit fidem.

163. Herman von Würzburg, Maler.

Nach 1363. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen. MB 232, 21a, Nachtrag: Herman von Wirtzburg.

1370. Genannt. Meisterliste der »Moler«, begonnen 24. Novbr. 1370, BMB 233, 79a: Her[man] de Wirtzburg.

164. Herregott, Konrad, Maler.

1396. Wird Bürger. BMB 233, 126b: Cuntz Herregot Maler. (Unmittelbar vorausgehend ist Berthold Landauer vorgetragen.)

165. Hertnstain, Georg, Maler.

1519, 16. Juli. Wird Bürger. BB 237, fol. 109a: Görg Hertnstain Maler [dedit 2 fl. werung; juravit; vgl. Anm. 17].

166. Heun, Kaspar, Maler.

Murr, Maler: 1471. 1472.

1466, nach 18. März. Wird Bürger. BMB 235, 132a: Caspar Hewn Maler nihil dedit.[41])

167. Hieronymus, Maler (oder Eigenname).

1491 post Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 235, 212a: Jeronimus Maler [gibt mit 4 Anderen] 10 fl. w.

168. Hilprand, Hermann, Kartenmaler.[42])

1483, zwischen Reminiscere (= 23. Februar) und Pfingsten (= 18. Mai). Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 307a: Hermann Hilprand Kartenm[aler].

169. Hirschpach, Michael, Maler.

1511, 20. September. Wird Bürger. BB 237, fol. 80b: Michel Hirschpach maler [juravit et dedit 4 fl. statwerung; vgl. Anm. 17].

---

[41]) Er ist wohl jener »frembde moler«, welchem auf Bitte Marcus Landauers am 3. Juni 1466 das Bürgerrecht geschenkt wurde. Vgl. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe, I. Band, Nr. 57.

[42]) Der bei Murr, Formschneider, beim J. 1465 vorkommende H. Hylprant, Carttenmaler, scheint mit dem obigen nicht identisch zu sein, da 1467 von Murr dessen hinterlassene Kinder (pueri) genannt werden.

170. Hofmann, Hans, Maler.

1520, 6. Oktober. Wird Bürger. BB 237, fol. 112b: Hanns Hofman Maler dedit o; juravit.

171. Hoger, Hermann, Maler.

Murr, Maler: 1397 (doch mit unrichtig aufgelöstem Vornamen: Hans).

1383, Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 233, 97b: Her[mann] Hoger moler.

1383. In die Meisterliste der »Moler« eingetragen. BMB 233, 79a: anno [13]83. Her[man] Hoger Moler.

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Laurentii fol. 2a, »Domus Pleßings«: Her[man] Hoger maler juravit.

1400, 26. Januar. Dsgl. fol. 1a, »Domus Fritzen Finken«: Her[man] Maler juravit.

1403, 25. März. Dsgl. fol. 1b, ebendort: Her[man] Moler juravit.

1405, 19. Oktober. Dsgl. fol. 3a: Her[man] Maler juravit.

172. Holtzheimer [Holtzinger], Nikolaus, Maler (== Nr. 222?)

Murr, Maler: 1400, 1407 (Holtzinger).

1400, 26. Januar. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 33a, »Swabs Stadel«: Nyclas Holtzheimer Maler juravit.

1403, 25. März. Dsgl., fol. 30a, ebenda: Nyclos Holtzinger juravit.

173. Huber, Ulrich, Bildschnitzer.

1468, zwischen 29. März und 1. September. Wird Bürger. BMB 235, fol. 139a: Vlrich Huber Bildsnytzer [dedit] 2 fl.

174. Hübsch, Erhart, Maler (wohl sicher zu Nr. 175).

[?] Murr, Maler: 1459, 1460 (Erhart Maler).[43]

1443, c. 28. October. Genannt. Salzbüchlein, fol. 28a, Sebalder Pfarre: Erh[art] Hupsch moler [hat] 1 [scheibe].

1447, 26. Januar. Dsgl., fol. 38a, ebenda: Erhart Hubsch moler [hat] 1 [scheibe].

175. Hübsch, Gerhart, Schnitzer (vgl. Nr. 174).

1439, nach Nerei (12. März). Wird Bürger. BMB 234, fol. 145b: Gerhart Hübsch, Sniczzer dedit 2 gulden.

Losungsliste Sebaldi, angefangen am 12. August 1438, Anhang, fol. 79b: New Burger . . . Gerhart Hübsch.

---

43) Doch könnte dies vielleicht auch der Kartenmaler Erhart Stein (vgl. Nr. 266) sein.

176. Hübschin, Gerhart, Malerin[44]) (zu Nr. 175).

1480, zwischen Reminiscere (26. Februar) und Pfingsten (= 21. Mai) Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 306a: Gerhard Hübschin mahlerin.

177. Hurneck, Hans, Formschneider.

1472, post comput. losung. (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, fol. 148a: Hanns Hurneck formsneider nihil dedit jussu consilii.

178. Jacob, Maler (vgl. Nr. 63).

Nach 1363. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen. MB 232, 21a, Nachtrag: Jacob moler.

1370. Wird genannt. Meisterliste der »Moler«, angelegt 24. Nov. 1370, BMB 233, 79a: Jacob Moler.

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 38a: »Curia B[ertold] Pfintzings«: Jacob maler juravit.

1397, 23. Juli. Dsgl., fol. 41b, »Spiegelgasse«: Jacob Maler juravit.

1400, 26. Januar. Dsgl. Losungsliste Laurentii, fol. 24a, »Molendinum Katharine«: Jacob Maler juravit.

Ingolstadt, Herman von, siehe Herman von Ingolstadt.

179. Jobst, Schnitzer (oder Eigenname).

1471, nach 2. Februar. Wird Bürger. BMB 235, 144b: Jobst Snytzer [dedit] 2 fl. w.

180. Johannes, Bildschnitzer (identisch mit Nr. 133?).

Murr, Bildschnitzer: 1459—1476.

1433, 25. Mai. Losungliste Sebaldi, fol. 64a, »Das Eckhauß vor Lauffertor etc.«: Johannes pildsnitzer juravit.

1440, 31. Oktober. Dsgl., fol. 86b, ebendort: Johannes Pildschnitzer juravit.

181. Jung, Konrad von Mainz, Maler.

Nach 1370. Wird in die Meisterliste der »Maler« eingetragen. BMB 233, fol. 79a, Nachtrag: C[onrat] Jung von Meintz.

K siehe bei C.

---

44) Diese dürfte wohl sicher identisch sein mit der von Murr 1462 und 1470 genannten Cristein Gerhart Molerin.

182 und 183. Landauer, Berthold und Marcus, Maler.

Ersterer wird 1396 Bürger. Über ihn und seinen Sohn, den Maler Marcus Landauer, vgl. meinen Aufsatz: Meister Berthold von Nürnberg, ein Glied der Familie Landauer (Rep. f. Kunstw. Bd. XXVI).

184. Lechner, Kaspar, Kartenmacher.

1480, 2. Juni. Als verstorben erwähnt. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 43[a]: [Man läutete] Am freytag noch gotzleichnamstag dem Casper Lechner kartenmacher.

185. Leysenrewter, Hans, Kartenmaler.

1501, 21. August. Wird Bürger. BB 237, fol. 36[b]: Hans Leysenrewter kartenmaler [gibt 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

186. Lenngker, Hans, Kartenmaler.

1489, zwischen 1. Mai und 31. August. Wird Bürger. BMB 235, fol. 203[b]: Hanns Lenngker Kartenmaler [gibt mit 8 Anderen] 18 fl. werung.

187. Lienh[art], Heinrich, Maler.

1430, 20. März. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 45[a] »Des Peter Behems eck etc.«: H[einrich] Lienh[art] maler juravit.

1430, 4. Dezember. Wird genannt. Grabenbuch, fol. 123[a], ebendort: H[einrich] Moler.

1433, 25. Mai. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 47[b], ebendort: H[einrich] Lienh[art] moler juravit.

188. Löblich, Praun (Bruno), Maler.

Wird 1416 Bürger. Vgl. meinen Aufsatz: Archivalische Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte II: Die Familie Praun: Löblich, Rep. für Kunstwissenschaft. Bd. XXVIII. Dem wäre beizufügen:

1423, 7. Januar. Wird genannt. Salzbüchlein, fol. 34[a], Lorenzer Pfarre: Prawn Moler [hat] 1 [scheibe].

1443, circa 28. Oktober. Salzbüchlein, fol. 66[a]: Lorenzer Pfarre: Prawn moler [hat] 1 [scheibe]. Der Eintrag ist gestrichen. (Der Maler war am 25. Juni 1441 gestorben.)

189. Luckempach, Konrad, Maler.

1423, Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 233, 168[a]: Cunr[at] Luckempach Maler dedit 2 gulden.

1427, 17. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 34[b] »Das eckhaws gen des von Eystet hof uber etc.«: Cunrad Luppach (= Conrad Luckempach 1430) juravit.

1429. Wird genannt. Verzeichniß der waffenfähigen Bürger. St. Aegydienviertel: Con[rat] Luckembach.

1430, 4. Dezember. Genannt. Grabenbuch, fol. 55a, »Des Wagners Egk auf s. Egidien hoff.« (dh. ebenda wie 1427): Conrat Luckenpach.

1433, 25. Mai. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 55a ebendort: C[onrat] Luckempach juravit.

1438, 12. August. Alheid Luckenbachin (Witwe des Malers?) steuert auf der Sebalder Stadtseite.

190. Lutz an der Brücke, Maler.

1363. Wird genannt. Meisterliste der »Moler«, angefangen 8. September 1363. MB. 232, 21a: Lutz an der prukk.

191. Mack, Bartholomäus, Briefmaler.

1529, 15. Dezember. Wird Bürger. BB 237, fol. 156b: Bartlmes Mack briefmaler [dedit 4 fl. werung, juravit; vgl. Anm. 17].

Mack, Hans, Formschneider.

1526, 6. Oktober. Wird Bürger. BB 237, fol. 144b: Hanns Mack Formschneider dedit 2 fl. werung, juravit sabbato post Francisci.

193. Mader, Jakob, Maler.

Murr, Maler: 1440.

1440, 31. Oktober. Losungliste Sebaldi, fol. 36b: »Egidii, Der Hanns Grolantin Eckhawse an den Flaischprucken etc.«: Jacob Mader moler j[uravit].

1443, circa Symonis et Jude (28. October). Genannt. Salzbüchlein, fol. 71a, Lorenzer Seite, Nachtrag: Jacob Mader [hat] 1 [scheibe].

1447, 26. Januar. Wird ebendort genannt. Salzbüchlein, fol. 70a: Jacob Mader. [Der Eintrag ist gestrichen!]

Mainz, Konrad Jung von, Maler, siehe Jung, Konrad, von Mainz.

194. Mair, Martin, Kartenmacher.

1529, 29. September. Wird Bürger, BB 237, fol. 156a: Mertein Mair kartnmaler [dedit 4 fl. werung. juravit; vgl. Anm. 17].

195. Malerin von Augsburg.

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 2a, »Institę«, Nachtrag: Mollerin von Augspurk juravit.[45]

[45]) Der Eintrag befindet sich unmittelbar neben dem Namen des »Rudolf Maler«, vgl. Nr. 238.

1400, 28. Januar. Degl., fol. 12b, »Novum hospitale«: Malerin von Augspurg juravit.

196. Mandauer, Lorenz, Maler.

1460 zwischen 24. März und 25. Oktober. Wird Bürger. BMB 234, 219b: Lorentz Mandawer Maler dedit 2 guldein n.

197. Mantl, Georg, Kartenmacher.

1507, 19. Juni. Wird Bürger. BB 237, fol. 63a: Görg Mantl Kartnmacher [gibt 4 fl. Stadtwährung; vgl. Anm. 17].

198. Marckart, Georg, Kartenmaler.

1487, post comput. losung. (= nach 30. März). BMB 235, 196b: Jörg Marckart Kartenmaler [gibt mit 5 Anderen] 12 fl. werung.

199. Marckhart, Thomas, Maler.

[?] Murr, Maler: 1470 (Thoman Moler).

1466, nach 18. März. Wird Bürger. BMB 235, 132b: Thoman Marckhart maler [dedit] 2 fl.

200. Marquart, Bildschnitzer.

[?] Murr, Bildschnitzer: 1370,[46]) 1376.

Nach 1363. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen. MB 232, 21a, Nachtrag: Mar[quart] pildsnitzer.

1370. Genannt. Meisterliste der »Moler«, angelegt 24. November 1370. BMB 233, 79a: Mar[quart] Pildeschnitzzer.

201. Martin, Maler.

1386, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 233, 103a: Mertein Moler.

1386. In die Meisterliste der »Moler« eingetragen. BMB 233, 79a: Mertein Moler.

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 20b: »Im Werd«: Mert[ein] Maler juravit.

1403. Wird bestraft und entweicht aus der Stadt. Siehe Fritz von Ansbach, Maler.

202. Martin, Schnitzer.

1403, 25. März. Steuert, Losungliste Laurentii, fol. 2a, »Minores«: Mert[ein] Snytzer juravit.

1405, 19. Oktober. Dsgl., fol. 20b: Mert[ein] Snytzer juravit.

---

46) Er löst den Vornamen Mr. mit »Martin« auf. Ich glaube, daß die Auflösung, wie oben, richtiger ist.

203. Mathes, Schnitzer (oder Eigenname).

1528, 11. November. Wird Bürger. BB 237, fol. 152b: Mathes Schnitzer dedit o. juravit.

204. Mauser, Fritz, Kartenmaler.

1501, 12. Juni. Wird Bürger. BB 237, fol. 34b: Fritz Mawser kartenmaler [gibt 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

205. Meißner, Valentin, Maler (?). (Zu Nr. 96?)

1443, circa Symonis et Jude (= 28. Oktober). Wird genannt. Salzbüchlein, Sebalder Pfarre, fol. 28b: Valentin Meißner (darüber geschrieben: moler) [hat] 1 [scheibe].

1447, 26. Januar. Dsgl., fol. 38a, ebenda: Valentin moler [hat] 1 [sch.]

206. Mendel, Leonhard, Bildschnitzer.

1489, nach 31. August, oder 1490, vor 16. Januar. Wird Bürger. BMB 235, 206b: Linh[art] Mendel Pildsnitzer [gibt mit 3 Anderen] 8 fl. werung.

207. Merckl, Bernhart, Briefmaler.

1527, 1. Juni. Wird Bürger. BB 237, fol. 146b: Bernhart Merckl priefmaler [dedit 4 fl. werung. juravit; vgl. Anm. 17].

208. Michel, Kartenmalerin (Ehefrau oder Witwe von Nr. 288?)

1459, nach Bonifacius (= 5. Juni). Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 6a: [Man läutete] Michel kartenmallerin in der fröschaw; ist zalt.

1459, zwischen 13. Mai und 14. September. Großtotengeläutbuch von St. Sebald fol. 303b: Cartenmaler[in].[47]

209. Michel, Maler (oder Eigenname).

1427. 17. Juli. Steuert. Losungliste Sebaldi, fol. 30a: Michel Maler juravit.

210. Molman, Nikolaus, Briefmaler.

1518, 12. April. Wird Bürger. BB 237, fol. 105a: Niclas Molman briefmaler [juravit et dedit 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

211. Moß, Andreas, Kartenmaler.

1526, 6. Oktober. Wird Bürger. BB 237, fol. 142b: Andres Moß kartnmaler Burger zu Werd. juravit eodem die (= sabbato post Francisci).

---

47) Eine Vergleichung der vor- und nachher Genannten ergibt Übereinstimmung.

212. Mullner,[48]) Andreas, Kartenmaler.

1519, 9. April. Wird Bürger. BB 237, fol. 108a: Endres Mullner kartnmaler [juravit et dedit 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

213. Müllner, Fritz, Briefmaler.

1496, 22. Oktober. Wird Bürger. BB 237, fol. 6b: Fritz Müllner Briefmaler [gibt mit 4 Anderen] 10 gld. Statw[erung].

214. Mullner, Hans, Bildschnitzer.

1477, post comput. losung. (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, 164b: Hanns Mullner Bildsnitzer [gibt mit 3 Anderen] 8 fl. werung.

215. Mullner, Hans, Briefmaler.

1479, post comput. losung. (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, 171a: Hanns Mullner Briefmaler [gibt mit 5 Anderen] 12 fl. werung.

216. Müllner, Ulrich, Maler.

Murr, Maler: 1458—1477.

1457, zwischen 26. November und 31. Dezember. Wird Bürger. BMB 234, fol. 214b: Vlrich Müllner Moler dedit 2 guldein.

217. Münchhauser, Henn, Maler.

1391, nach Walburgis (1. Mai): Wird Bürger. BMB 233, 110b: Henn Můnchhawser Moler. [Ist weiter unten nochmals gleichzeitig mit Nr. 36 und Nr. 120 vorgetragen: Henn Můnchshauser ein moler.]

Münster, Nikolaus von, Maler, siehe Nikolaus von Münster.

218. Murr, Sebald [?], Maler.

c. 1370. Genannt. Meisterliste der »Moler«, begonnen 24. November 1370, BMB 233, 79a: S[ebald] Steffan [wieder gestrichen und von jüngerer Hand beigesetzt] Můrr.

219. Nickl, Andreas, Briefmaler.

1515, 16. Juni. Wird Bürger. BB. 237, fol. 96a: Endres Nickl, priefmaler [juravit et dedit 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

220. Nikolaus von Breslau, Bildschnitzer.

1455, vor 15. Dezember. Wird Bürger, BMB 234, 210a: Niclas von Preßla bildsnitzer dedit 2 gulden.

---

[48]) Müllner und Mullner wurden vereinigt.

221. Nikolaus von Münster, Maler.

Murr, Maler: 1403.

1403, 10. September. In die Meisterliste der »Moler« eingetragen. BMB 233, 79a: Nyclas von Munster Maler feria 2a post Marie nativitatis anno 1403.

1405, 19. Oktober. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 5b: Nyclas Maler juravit.

222. Nikolaus von Uffenheim, Maler (= Nr. 172?).

1407, 26. August. Wird auf fünf Jahre aus der Stadt verbannt. »Achtbücher« im K. Kreisarchiv Nürnberg, Ms. 317, fol. 32b: F[ritz] Schozzharter ist die stat verboten 1 jar, darümb daz er dem Peter Gürtler in seinem hause seiner maide nachgangen ist und sie geswechet hat und sol nach dem jar nicht hereinkomen, er hab dann vor (= zuvor) die sach von der ee wegen zwischen sein und derselben dirn ausgetragen mit gaistlichen rechten. promisit. actum feria 6a post Bartolomei anno septimo. auch ist derselben dirn die stat auch verboten ut supra.

Niclas moler von Vffenheim ist auch die stat verboten 5 jar 5 meil on genade, darumb daz er den egenanten Schozzharter in Peter Gürtlers hause genötet hat, sein mumen, des Peters maide, zu der ee ze nemen. und sol darzu 5 ℔ haller ze puße geben uf genade von meßerzuckens wegen über denselben Schozzharter oder als lang hindan ze sein, bis er die gibt. juravit. actum ut supra.

Veit moler und Niclas Freyen moler ist auch die stat verboten, jedem 3 jar 5 meil hindan on gnade, darumb daz sie dem obg[enanten] Niclas Moler geholfen haben darzu, ut supra; doch wenn ir weg hie für die stat hingee, so mochten sie wol ungeverlich hie fürziehen und wandeln, doch daz sie herein nicht komen in der eg[enanten] zeit. promiserunt. actum ut supra.

223. Nuremberger, Ulrich, Maler.[49]

1443, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 234, 164b: Vlrich Nuremberger Moler dedit 2 gulden.

224. Ott, Maler.

Nach 1370. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen. BMB 233, 79a, Nachtrag: Meister Ott.

---

[49]) Im J. 1456 erbat ihn Herzog Sigmund von Österreich von den Nürnbergern zum »Faßen« einiger Büchsen. Einlaufregister des Nürnberger Rats v. J. 1456. Ms. 814a.

225. Otte, Malerin.

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 39[b], »Grabe«: Otte Malerin juravit.

1397, 23. Juli. Dsgl. Losungsliste Laurentii (!), fol. 25[a], »Grab«: Ott Malerin juravit.

1400, 26. Januar. Dsgl., fol. 9[b], »Prayt gazz«: Ott Malerin juravit.

226. Ott, Nikolaus, Kartenmaler.

1507, 8. Mai. Wird Bürger. BB 237, fol. 62[b]: Clas Ott Kartnmaler [gibt 4 fl. werung: vgl. Anm. 17].

227. Rab, Hänslein, Maler.

1403, 25. März. Losungsliste Laurentii, fol. 24[a], »Auf dem platze«: Hensel Rab maler. (Am Rande: no[tandum]. Der Maler scheint die Losung nicht beschworen zu haben.)

228. Rab, Konrad, Maler.

1443, circa Symonis et Jude (28. Oktober). Wird genannt. Salzbüchlein fol. 8[a], Sebalder Pfarre: Cuntz Rab moler [hat] 1 [scheibe].

1447, 26. Januar, fol. 3[b], wie 1443.

229. Raben, Hans, Maler.

[?] Murr, Maler: 1421.

1409, nach Urbani (25. Mai). Wird Bürger. BMB 233, 144[b]: Hans Raben Moler dedit 2 gulden.

230. Ratzenberger, Konrad, Maler.

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 6[a], »Panerberg«: C[onrat] Ratzemberger moler juravit.

1400, 28. Januar. Dsgl., fol. 45[b], »Werdertor«: C[onrat] Maler Ratzzenberger. juravit mater sua.

231. Reichel, Heinrich, Schreiber und Maler.

1391, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 233, fol. 110[b]: Heinr[icus] Reichel Schreiber vnd Moler.

232. Renwolt, Georg, Schnitzer.

1517, 19. Dezember. Wird Bürger. BB 237, fol. 104[a]: Jörg Renwolt Schnitzer dedit o.

233. Reutter, Hans, Bildschnitzer.

1478, nach 2. Februar. Wird Bürger. BMB 235, 166[a]: Hanns Reutter Bildsnytzer [gibt mit 10 Anderen] 22 fl. werung.

234. Reuter, Wenzel, Kartenmaler.

1528, 12. August. Wird Bürger. BB. 237, fol. 151b: Wentzl Reuter kartnmaler [dedit 4 fl. werung. juravit; vgl. Anm. 17].

235. Rieß, Kaspar, Maler.

1479, post comput. losung. (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, fol. 170a: Caspar Rieß maler [gibt mit 11 Anderen] 24 fl. werung.

236. Rosenstein, Hanns, Bildschnitzer.

1499, 20. November. Gibt sein Bürgerrecht auf. BB 237, fol. 164a: Hanns Rosenstein pildschnitzer juravit et dedit literam. 4a post Elisabet 1499.

237. Rotenfels, Hans, »Briefaufdrucker«.

1440, nach Walburgis. Wird Bürger. BMB 234, 148a: Hans Rotenfels Brif auf drucker [dedit] 2 gulden.

1443, circa Symonis et Jude (28. October). Wird genannt. Salzbüchlein, fol. 34a, Sebalder Seite: Hans Rotenfels [hat] 1 scheibe.

1447, 26. Januar. Wird ebendort genannt. Salzbüchlein, fol. 40a.

Rothenburg a. T., Peter von, Maler, siehe Peter von Rothenburg.

238. Rudolph, Maler.[50])

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi fol. 2b, »Institę«: Meister Rudolf Maler juravit.

1397, 23. Juli. Desgleichen fol. 2a, ebenda: Rudolf Maler juravit.

1400, 28. Januar. Desgleichen, fol. 2a, ebenda: Rudolff Maler juravit.

239. Rummel, Peter, »Aufdrucker«.

1453 oder Anfang 1454, vor Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 234, fol. 167b: Peter Rumel auffdruckter dedit 1 gulden vnd mag in der ynnern stat sitzen.

240. Schad, Heinrich, Bildschnitzer.

1500, 8. August. Wird Bürger. BB. 237, fol. 29b: Heinrich Schad, pildschnitzer [gibt 4 fl. werung].

241. Scheidein, Kunigunde.

1503, zwischen 4. Juni und 14. September. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 310b: Jungfr. Kung. Scheidein Kartenmach[erin].

---

50) Über seine Beteiligung bei der Wiederbemalung des Schönen Brunnens 1393 siehe meinen Aufsatz: Meister Heinrich der Parlier der Ältere und der Schöne Brunnen im Jahresbericht des Hist. Vereins von Mittelfranken f. 1905, Seite 84, Anm. 2.

242. Schlenck, Georg, Maler.

1524, 8. Oktober. Wird Bürger. BB 237, fol. 126b: Gorg Schlenck maler [dedit 2 fl. werung, juravit; vgl. Anm. 17].

243. Schlunt, Hans, Bildschnitzer.

1525, 18. November. Wird Bürger. BB 237, fol. 135a: Hanns Schlunt pildschnitzer [dedit 4 fl. werung. juravit; vgl. Anm. 17].

244. Schmalz, Hans, Maler.

1459, zwischen 23. März und 10. Mai. Wird Bürger. BMB 234, 216b: Hans Schmalz maler dedit 2 gulden novi.

245. Schmid, Augustin, Bildschnitzer.

1486, post comput. losung. (= nach 7. März). Wird Bürger. BMB 235, 193b: Aügüstin Schmid bildschnitzer [gibt mit 4 Anderen] 10 fl. werung.

1500, zwischen Pfingsten (7. Juni) und 17. September. Dessen Ehefrau begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 310a: [Man läutete] Marg[areth] Augustin Bildschnitzer[in].

246. Schnell, Hans, Maler.

1499, 9. November. Wird Bürger. BB 237, fol. 2b: Hanns Schnell Maler [gibt mit 2 Anderen] 12 fl. wer[ung].

247. Schön, Markus, Maler.

1453, nach Walburgis. Wird Bürger. BMB 234, fol. 201a: Marx Schön Maler dedit 2½ gulden.

Siehe über ihn und die Malerfamilie Schön meinen Aufsatz: Nürnberger Meister in Velden 1477—1519 (Marcus Schön, Ulrich Bildschnitzer, Lienhart Schürstab), Rep. für Kunstwissenschaft, Bd. XXVII.

248. Schönwetter, Hans, Maler.

1481, nach 2. Februar. Wird Bürger. BMB 235, fol. 176a: Hanns Schönwetter maler [gibt mit 7 Anderen] 16 fl. werung.

249. Schopperin, Hans.

1512, zwischen 25. Februar und 30. Mai. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 312a: Hans Schopperin Kartenm[alerin].

250. Schott, Thomas, Maler.

1508, 1. Juli. Wird Bürger. BB 237, fol. 67b: Thoman Schott Maler [gibt 4 fl. statwerung; vgl. Anm. 17].

251. Schuler, Peter, Maler.

1433, 25. Mai. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 22b: Peter Schuler moler juravit.

252. Schultheiß, Hans, Maler.

Murr, Maler: 1440 (!). 1456 [?]. 1458. 1462—65. 1470 [?].

1441, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 234, fol. 154b: Hans Schultheiß Maler dedit 2 gulden.

Schwabach, Ulrich von, Maler, siehe Ulrich v. Schwabach.

253. Schwatzer, Erhart, Maler.

1529, 25. August. Wird Bürger. BB 237, fol. 155b: Erhart Schwatzer Maler [dedit 4 fl. werung. juravit; vgl. Anm. 17].[51])

254. Sebald, Maler.

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 3a, »Institec«: S[ebald] Moler. juravit vxor sua. H[einrich] Moler gener suus juravit.

255. Sebald, Malerin.

c. 1363. Wird genannt. Meisterliste der »Moler«, begonnen 25. März 1363, MB 232, fol. 21a: Sebolt Molerine man [Gestrichen].

256. Sebolt, Konrad, Maler.

Nach 1363. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen. MB 232, 21a, Nachtrag: [Conrat] Sebolt Moler.

257. Seetz, Hans, Maler.

Murr, Maler: 1486.

1483, post comput. losung. (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, 183b: Hanns Seetz maler [gibt mit 2 Anderen] 6 fl. werung.

258. Seltzam, Vincentius, »Kartenmacher«.

1467, post juramentum losungarie (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, fol. 136a: Vincentz Seltzam, Carthenmacher [dedit] 2 fl.

259. Sigmund von Ketsch, Maler.

1468, zwischen 29. März und 1. September. Wird Bürger. BMB 235, fol. 138b: Sigmund von Ketzsch maler [dedit] 2 fl.

---

[51]) Ein aus dem Kaiser Friedrich-Museum in Berlin stammendes Bildnis eines Nürnberger Malers Erhart Svetzer, von Penz im J. 1544 gemalt, brachte die Historische Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der Nürnberger Jubiläumslandesausstellung 1906. (Katalognummer 213.)

260. Silberslunt, Konrad, Maler.

1433, nach Nerei (12. Mai). Wird Bürger. BMB 234, 130a: C[onrat] Silberslunt Moler dedit 2 gulden.

1433. Ebenso aufgeführt in Losungsliste Sebaldi, fol. 75a, Anhang, »Newpurger anno [14]33«: C[onrat] Silberslunt.

1440, 31. Oktober: In der Losungsliste Sebaldi wird fol. 1a und 10b ein »C[onrat] Silberslunt juravit« erwähnt.

261. Symon, Maler.

1425, nach Walburgis. Wird Bürger. BMB 233, 170a: Symon Moler dedit $4^1/_2$ gulden.

1430, 20. März. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 39a »Des Fritzen Drechsels eck etc.«: Symon Maler juravit.

1430, 4. Dezember. Wird genannt. Grabenbuch, fol. 56a, Lorenzer Pfarre, »Des Drechßels Egk«: Symon Maler.

1433, 25. Mai. Dsgl. Losungsliste Sebaldi: fol. 2b »Das eck vor den flaischpenken v̈ber« etc.: Symon Moler juravit.

1438, 12. August. Dsgl. fol. 29b »Des Hansen Rumels Egk etc.:« Symon Maler juravit.

1440, 31. Oktober. Dsgl. fol. 39b ebendort: Symon Maler juravit.

262. Sollis, Hans, Maler.

1525, 18. November. Wird Bürger. BB 237, fol. 135a: Hanns Sollis Maler [gibt 4 fl. werung, juravit; vgl. Anm. 17].

Speyer, Hans [Trautt] von, siehe Trautt, Hans von Speyer.

263. Spilberger, Jakob, Schnitzer.

1489, nach 31. August oder 1490, vor 16. Januar. Wird Bürger. BMB 235, fol. 206b: Jacob Spilberger Snitzer [gibt mit 3 Anderen] 8 fl. werung.

Sporer, Hans, siehe Nr. 135.

264. Starck, Konrad, Buchschreiber.

1439, nach Nerei (= 12. Mai). Wird Bürger. BMB. 234, 144a: Conradus Starck Buchschreiber [dedit] 2 gulden.

265. Staudigel, Walther, Maler.

1435, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 234, fol. 135a: Walther Staudigel Moler dedit 3 gulden.

Steinach (bei Rothenburg?), Berthold von, siehe Berthold von Steynach.

266. Steinin, [Katharina], Kartenmalerin.

Vgl. Murr, Formschneider: 1462. 1463.

1479, zwischen Reminiscere (= 7. März) und Pfingsten (= 30. Mai). Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 306b: Erhard Steinin Kartenmahl[erin].

1479, 15. Mai. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 40a: Am samstag vor dem aufertag [läutete man] der Kathran Kartenmallerin im Werd.

267. Stephan, Maler [?].

1477, 19. Mai. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 36a: [Man läutete] am muntag noch dem auffertag dem Stephan moller.

268. Stephan, Schnitzer.

1466, 19. Juni. Dessen Sohn, ein Goldschmied, als verstorben erwähnt. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 16a: Am pfincztag noch sant Veytz tag leut man dem Steffan des schnitzers sun, ein goldsmyd.

269. Stepphan, Seytzze, Maler.

Nach 1363. Wird in die Meisterliste der »Moler«, eingetragen. MB 232, 21a, Nachtrag: Seytzze Stepphan.

270. Stoß, Veit.

1477. Gibt sein Bürgerrecht auf. BMB 235: Hernach steen geschriben alle die, die ir burgerrecht aufgeben haben. Fol. 241b: Veit Stoß juravit anno etc. 77 et dedit literam.

1496, zwischen 30. Januar und 27. Februar. Wird [wieder] Bürger. BMB 235, fol. 226b: Veiß Stoß [dedit] 3 fl. werung.

1496, 28. Juli. Seine Ehefrau begraben. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 67b: Item [man läutete] Barbara Feytt Stoesin am eritag noich Jacoby.

1497, 7.—23. März. Steuert zum »Gemeinen Pfenning«. K. Kr.-Archiv. Nürnberg. Siebenfarb. Alph. Schwarz R Nr. 22 (VI $\frac{108}{1}$). »Registrum der Kuniglichen Maiestat Gemainen Pfenning Einsamlung in der Statt Nurnberg . . . in St. Lorentzer pfarr etc. . . .«: Veit Stos dedit 1 fl.[52]) vnnd fur 4 [person].

271. Stumpf, Jobst, Bildschnitzer.

1530, 7. November. Wird Bürger. BB 237, fol. 159b: Jobst Stumpf Pildschnitzer [juravit et dedit 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

---

[52]) Dies bedeutet, daß der Meister damals ein Vermögen von über 1000 fl. hatte.

272. Sues, Hans, Maler.

1511, 15. März. Wird Bürger. BB 237, fol. 78b: Hanns Sues ein maler [juravit et dedit 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

273. Sumenhart, Adam, Kartenmaler.

1484, nach 5. Juni. Wird Bürger. BMB 235, 186a: Adam Sumenhart kartenmaler [gibt mit drei Anderen] 8 fl. werung.

274. Sumerbach. Hans, Maler.

1487, post comput. losung. (= nach 30. März). Wird Bürger. BMB 235, 197a: Hanns Sumerbach Maler [gibt zusammen mit drei Anderen] 9 fl. werung.

T. siehe bei D.

Uffenheim, Nikolaus von, siehe Nikolaus von Uffenheim.

275. Ulrich, Aufdrucker (= Perkheimer, Ulrich?).

1433, 25. Mai. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 45b: Ul[rich] Auffdrucker juravit.

276. Ulrich, Bildschnitzer.

[?] Murr, Bildschnitzer: 1382. 1413 (Ulrich Rawh Pildsnitzer).

1408, 26. November. Wird genannt. Harnischbuch, fol. 38a, Viertel am Milchmarkt: Vlrich Pildsnitzer 1 pantzer. dedit fidem.

277. Ulrich, Bildschnitzer.

1461, zwischen 11. oder 18. Mai und 1. Oktober. Wird Bürger. BMB 234, 223a: Vlrich pildsnitzer dedit 2 guldein n.

1471, 14. Dezember. Der Rat der Stadt Nürnberg gewährt auf Bitten Abt Leonhards von Kloster Kastel dem Bildschnitzer Ulrich ein dreitägiges, freies Geleit. (Kreisarchiv Nürnberg, Briefbücher Nr. 34a, Seite 45a.)

Herrn Leonhartten Abbt zu Castel.

Eur schreiben Vlr[ichen], schnitzers, und Hannsen Trosters halb an uns gelangt, inen zu verantwürtung irer verhandlung (= sträflicher Handlung) gelait zu geben, haben wir vernomen und euer wirdigk[eit] zu liebe, so denne die benanten Vlr[ich], schnitzer, und Hanns Troster in den nächsten 14 tagen, sich zu verantwurten, zu uns kommen wollen, sollen si zu und von uns, für uns und die unsern und bei uns für menniglich drei tag unser frei sicherhait und gelait haben, alsdenne wir si hören wollen und ob si strafbar in dem handel erfunden werden, solle si doch unser gelait daran nicht furtragen, dann wamit etc. dat. sabbato post Lucie virginis anno etc. [14]71.

1473, 15. September. Derselbe schreibt an Pfalzgraf Johann [und den Abt von Kloster Kastel] wegen Entlaßung des Nämlichen aus der Haft. (Ebenda, Bd. 34a, Seite 215b.)

Herren Johannsen, pfaltzgraven bey Rein, Hertzogen yn Beyern vnd, Thumbrost zu Augspurg.

Gnediger herr! Euer gnaden schreiben von wegen Vlrichen bildsnitzers, an uns gelangt, haben wir vernomen und wiewol sich derselb pildsnitzer merklich und swerlich verhandelt und gefrevelt hat, jedoch denselben euern gnaden zu eren und wolgevallen haben wir den genanten pildsnitzer seiner fencknus auf geburlich urfehde ledig gelaßen, denn wamit wir denselben euern gnaden dinstlich gevallen erzeigen mogen, sind wir mit willen genaigt. datum 4a post Crucis exaltationis [1473].

In solicher forme mutatis mutandis dem Abbt zu Castel etc.

278. Margaretha, Ulrich, Kartenmalerin.

[?] Murr, Formschneider: 1438.

1479, zwischen 30. Mai und 14. September. Gestorben. Großtotengeläutbuch von St. Sebaldi, fol. 306b: Marg. Ulr[ich] Kartenmalirin.

279. Ulrich, Maler.

1390, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 233, fol. 108b: Vlr[ich] Moler.

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 22a, »Augustiner«: Vlr[ich] Maler juravit.

280. Ulrich, Maler.

1433, 25. Mai. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 31a, »Des Hannsen Rumels eck etc.«: Vlr[ich] Maler juravit.

1438, 12. August. Dsgl., fol. 29a, ebendort: Vlr[ich] Maler juravit.

1440, 31. Oktober. Dsgl., fol. 38b, ebendort: Vlr[ich] Moler jur.

[?][53] 1443, circa Symonis et Jude (28. Oktober). Genannt. Salzbüchlein, fol. 35b, Sebalder Pfarre: Vlr[ich] moler [hat] 1 scheibe.

1447, 26. Januar. Dsgl., fol. 37a, ebenda: Vlrich moler [hat] 1 [sch.]

281. Ulrich von Schwabach, Maler.

1427, 17. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 18b, »Hanns Grolandin Haws an der Fleischprucken etc.«: Vlrich Moler juravit.

---

53) Identität nicht durchaus sicher, aber sehr wahrscheinlich.

1430, 4. Dezember. Wird genannt. Grabenbuch, fol. 27b, »Der alten Grolantin Egk bey den Fleischpenken«: Vlr[ich] Maler.

1440, 31. Oktober. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 36b, »Der Hanns Grolantin Eckhawse etc.«: Vlr[ich] Moler von Swabach.

[?][54]) 1447, 26. Januar. Genannt. Salzbüchlein, fol. 22a, Sebalder Pfarre: Vlr[ich] moler [hat] 1 scheibe.

282. Ulrich von Weißenburg, Maler.

1402, Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 233, 136b: [am Rande] Vlr[ich] von Weißemburg maler.

[?] 1405, 19. Oktober. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 19a: Vlr[ich] von Weißenburg [der Maler?] juravit.

V. siehe F.

283. Walch, Konrad, Maler.

1443, circa Symonis et Jude (28. Oktober). Genannt. Salzbüchlein, fol. 22a, »Sebalder Pfarre«: Conr[ad] Walch moler [hat] 2 [scheiben]. [NB. Der Eintrag ist wieder gestrichen.]

1443, circa Symonis et Jude (= 28. Oktober). Ebendort, fol. 66a,[55]) Lorenzer Pfarre, Nachtrag: Conr[at] Walch moler [hat] 1 [gestrichen, dafür 2] [scheiben].

1447, 26. Januar. Dsgl. fol. 62a, ebenda: Conrat Walch moler [hat] 1 [sch.].

1455, Lucie (= 13. Dezember). Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 4a: [Man läutete] Maister Kunr[at] Walhen moler Lucie.

284. Wees, Konrad, Maler.

1445 oder Anfang 1446. Wird Bürger. BMB 234, 173b: Conrad Wees moler dedit 3 gulden n.

285. Weinschröter, Fritz, Maler.

Wird in den Meisterlisten von 1363 und 1370 genannt.

Über ihn vgl. meinen Aufsatz: Sebald Weinschröter, ein Nürnberger Hofmaler Kaiser Karls IV. (Rep. f. Kunstw. Bd. XXVII).

Weißenburg, Ulrich von, Maler, siehe Ulrich von Weißenburg.

---

[54]) Die Identität ist nicht sicher; der hier Erwähnte könnte auch Ulrich Nuremberger sein.

[55]) Vielleicht ist es anmerkenswert, daß er in der gleichen Hauptmannschaft der Lorenzer Seite erscheint, wo bisher der kurz vorher verstorbene Maler Prawn Löblich genannt wurde.

286. Widersatz, Hanns, Kartenmaler.

1482, zwischen 14. September und 13. Dezember. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol 307a: [Man läutete] Hanns Wiedersatz Kartenmaler.

1482, 21. September. Dsgl. Großtotengel. von St. Lorenz, fol. 49a: An s. Mathes tag lewt man dem Hans Karttenmaller im Werd.

287. Widmon, Georg, Formschneider.

1522, 19. Juli. Wird Bürger. BB 237, fol. 118b: Jorg Widmon furmschneider [dedit 4 fl. werung. juravit; vgl. Anm. 17].

288. Wiener, Michel, Brief- und Kartenmaler.[56])

1422, nach Urbani (25. Mai). Wird Bürger. BMB 233, 167a: Michel Wyener brief vnd kartenmoler vnd patronirt tuecher dedit $2^1/_2$ gulden.

1427, 17. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 30b, »Der Frawn von Awrach hof«: Michel Wyener juravit.

1429. Wird genannt. Stammrolle der waffenfähigen Bürger. St. Aegydienviertel: Michel Kartenmaler.

1430, 4. Dezember. Wird genannt. Grabenbuch, fol. 48a, »Der frawen von Awrach hof«: Michel Wyener.

1433, 21. Mai. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 47b ebendort: Michel Wiener.

1438, 12. August. Dsgl., fol. 48b, ebendort: Michel Wiener.

1440, 31. October. Dsgl., fol. 65b, ebendort: Michel Wiener juravit.

1443, »circa Symonis et Jude« (28. Oktober). Wird genannt. Salzbüchlein fol. 20a, Sebalder Pfarre: Michel Wiener.

1447, 26. Januar. Genannt. Salzbüchlein, fol. 21b Sebalder Pfarre: Michel Wyener [hat] 1 [scheibe].

---

[56]) Es ist dies der älteste in den vorliegenden Meisterlisten erscheinende Kartenmaler. Daß aber schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts ein förmlicher, regelrechter Handel mit solchen Erzeugnissen der Kartenmalerei in Nürnberg bestand, beweist folgender Eintrag der Ratsbücher vom 6. Juni 1414 (K. Kr.-Archiv, Ratsbücher, 1a, fol. 122a): Der Zopf, . . der zyngießer auf dem markt, . . der Turner, . . die Zönchingerin, H[einrich] Krewßel, Hanns Sebolt, Stepfan le[b]kuchner, Vlr. von Brichsen, . . der Kartenmoler promiserunt yeds in einem jar nicht fail ze haben auf dem markt on des rats wort (= Erlaubnis), darumb, daz sie schragen und stett auf dem markt gen einander kauft und verkauft hetten und sullen darzu die keuf absein, es wer denn, ob eins dem andern pfennwert abkauft hab. actum feria 4a ante corporis christi.

289. Wilbern, Nikolaus, Kupferstecher.

1533, 14. Juli. Wird Bürger. BB 237, fol. 183b: Niclas Wilbern Kupferstecher [dedit 4 fl. werung. juravit; vgl. Anm. 17].

290. Winterperck, Michael, Kartenmaler.

1441, nach Walburgis (1. Mai), Wird Bürger. BMB 234, 158b: Michel Winterperck Kartenmaler. (Am Rande: all armbrostschützen et quilibet dedit 1 ℔. novi 5 sh.)

291. Wirbß, Sebald, Kartenmaler.

1513, nach 22. Mai. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 90a: Item [man läutete] Seboltt Wirbß kartenmoler.

1513, zwischen Pfingsten (15. Mai) und Herbst. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 312a: Sebalt Wirbs.

292. Wolff, Konrad, Maler.

1442, 16. November. Erhält Erlaubnis, in der inneren Stadt zu sitzen. BMB 234, fol. 225b: Hernach steen geschriben, die in die Vorstat gesworn vnd Hewser in der inner Stat gekaufft haben, vnd den man also herein erlaubt hat zu ziehen . . . Item Conraten Wolff maler ist erlawbt in die ynnern stat zu sitzen. act. feria 6a. post Martini Anno [14]42.

1450, zwischen 14. September und 13. Dezember. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, folio 302b: Wolf Maler. [Im J. 1446 stirbt eine »Wolfin Malerin«, ebendort, fol. 302a.]

293, Wolfhart, Fritz, Maler.

Nach 1370. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen. BMB 233, fol. 79a, Nachtrag: F[ritz] Wolfhart Moler.

294. Wolgemut, Anna.

1491/92, zwischen Lucie (13. Dezember) 1491 und Reminiscere (18. März) 1492. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 308b: [Man läutete] Anna Wolgemutin (des Malers Mutter?).

295. Wolgemut, Barbara [Elisabeth].

1500, zwischen 21. Februar und 16. März. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 71a: Item [man läutete] Barbara Wolgemutin.

1500, zwischen Reminiscere (= 15. März) und Pfingsten (7. Juni). Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 309b: Elspeth (!) Michel Wol-

gemutin. [NB! Die gleiche Beziehung beider Einträge ergibt sich zweifellos aus den benachbarten Einträgen; der Todestag war also wohl der 15. März.]

Worms, Adam, von, siehe Adam von Worms.
Würzburg, Herman von, Maler, siehe Herman von Würzburg.
— , Konrad von, Maler, siehe Konrad von Würzburg.

296. Wunstein, Maler.

1363. Wird genannt. Meisterliste der »Moler«, begonnen 25. März März 1363, MB 232, fol. 21a.

297. Zeckhorn, Heinrich, Bildschnitzer.

1531, 19. Juni. Wird Bürger. BB 237, fol. 161b: Hainrich Zeckhorn pildschnitzer [juravit et dedit 4 fl. statwerung; vgl. Anm. 17].

298. Ziegler, Heinrich von Speyer, Maler.

1408, Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 233, 143b: Heinrich Ziegler Moler dedit $3^1/_2$ gulden.

1410, 31. Januar. Ist in einen Kuppeleiprozeß verwickelt. »Achtbücher« im K. Kreisarchiv Nürnberg, Ms. 317, fol. 58a: Clar Stainmitzin und Vlrin Steinmitzin, ir muter, juraverunt 2 jar 9 meil hindan on gnade, darumb daz dieselb Clar mit H[einrich] Ziegler, einem moler, ze schicken het und im sein eeweib entspenen wolt, darzu die eg[enant] r muter half und man auch mainet, sie het in bezauberte. act. feria 6a vor Liechtmeß anno decimo.

1429. Wird genannt. Verzeichnis der waffenfähigen Bürger, Barfüßerviertel: H[einrich] moller.

1430, 20. März. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 4a, »Das eck auf der Langen prucken«: H[einrich] Ziegler jur[avit].

1430, 4. Dezember. Wird genannt. Grabenbuch fol. 79a, Lorenzer Pfarre, »Das Egk an der langen pruck«: H[einrich] Moler.

1433, 25. März. Dsgl., fol. 3a, ebendort[56]): H[einrich] von Speier juravit.

1443, circa Symonis et Jude (= 28. Oktober). Genannt. Salzbüchlein, fol. 67b, Laurenzer Seite: H[einrich] moler [hat] 1 [scheibe].

1447, 26. Januar. Dsgl., fol. 63a, ebenda: Heintz moler [hat] 1 [sch].

---

[56]) Übereinstimmung der Nachbarn, wie bei 1430, 1443 und 1447! Vgl. auch oben, Anm. 26.

299. Zoller, Peter, Maler.

1482, post juramentum losungarie (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, 181b: Peter Zoller Maler [gibt mit fünf anderen Neubürgern] 12 fl. w[erung].

300. Zutsch, Stephan, Maler.

1452, Ende des Jahres oder 1453, vor 17. Januar. Wird Bürger BMB 234, fol. 198a: Stephan Zutsch moler dedit 2 gulden.

Anhang I: Glaser.

a.

Meisterliste der Glaser, angelegt am 25. März 1363: Hanse Glaser. H[einrich] Glaser. S[ebald] Glaser. S[ebald] Kristan. Libel glaser. Hofman glaser. Wol[fel] glaser. Miltenberger. Mertein glaser.

Nachtrag: H[einrich] mit den Hunten. Lewtel glaser. Hensel paternosterer.

b.

Meisterliste der Glaser, angelegt am 24. November 1370: H[einrich] Glaser, capitaneus. Hans glaser. Libel glaser. Huffmann glaserin. Wölfel glaser de Bamberg. Miltenberger. Mertein glaser. H[einrich] mit den Hunten. Lewtel glaser. Hensel paternosterer. C[onrat] glaser gener Meister Heinr[ich].

Nachtrag: Görg glaser. Der jung Mertein. Cristoffer glaser. Rudel glaser.

Nachtrag nach 1383: Hannse Glaser von Lankheim glaser. Vl[rich] Flieser glaser. Hanns Kellner glaser. Michel Weipprecht glaser.

c.

Losungsliste Sebaldi 1392: Vlrich Glaser. C[onrat] Glaser. Rudel Glaser. H[einrich] glaser. Österreicher glaser. Fritz glaser. Hans Glaser von Lancheim. Hans von Rotenburg glaser. Dorsch Glaser. Rudel Glaser. Syghart Glaser. Ott Glaser. Hanil Glaser. C[onrat] Spiegler glaser.

Losungsliste Sebaldi 1397: Rudel Pair glaser. C[onrat] Glaser. H[einrich] Tanhawser junior glaser. Vlrich Flieser glaßer. Rudel Glaser. Hartman Glaser. Ott Glaser. Hans Glaser. C[onrat] Glaser. Ott Glaser.

Losungsliste Laurentii 1397: Heintz Glaser von Eysteten. Fritz Glaser. H[einrich] Glaser. Agnes Mert[ein] Glaserin.

Losungsliste Sebaldi 1400: Dorsch glaser. Kathrey glaserin. C[onrad] Glaser. Fritz Glaser. Vlr[ich] Glaser. Rüdel Glaser. Eberlein Glaser. Hartman Glaser dedit sein burkrecht auf feria 4a ante Egidii

(= 30. August) anno 1402. juravit ut ceteri. C[onrat] Glaßer mit der einen hant. Hans Glaser. C[onrat] Glaser. C[onrat] Glaser. Ott Glaser.

Losungsliste Laurentii 1400: Hein[rich] Glaser von Eysteten. H[einrich] Glaser. Hans Hergot glaser. Nyclas Glaser. Els Glaserin. C[onrat] Glaser.

Losungsliste Laurentii 1403: H[einrich] Glaser von Eysteten. Margret Glaserin. H[einrich] Glaser. Nyclas Glaser. C[onrat] Glaser.

Losungsliste Laurentii 1405: Vlrich Glaser. H[einrich] Glaser. C[onrat] Glaser.

Salzbüchlein 1423, Sebaldi: Hans Glaser. Laurentii: C[onrat] Glaser. Ott Glaserin.

Harnaschbuch 1408, Sebaldi: Vlr[ich] Glaserin. Ott Glaser. Laur.: Vlrich Glaser. Michel Luginslant glaser.

Losungsliste Sebaldi 1427: Ott Glaser. Paulus Glaser. Rüdel Glaserin. Margret Glaserin. Cristein glaserin. Hanns Glaser. Hanns Glaser. Hanns Glaser. Jacob Glaserin.

Stammrolle 1429: Hanns Ernst, Glaser. Hanns Glaser. Hanns Glaser. Ot Glaser. Peter Glaser. Sighart glaser. Haintz Glaser. C[onrat] glaser. H[einrich] glaser. Jorg glaser.

»Grabenbuch« von 1430, Seb.: Michel Glaser. Pauls Glaser. Niclas Glaser. Hans Glaßer. Hanns Glaser. Laur.: Peter Glaser. H[einrich] Glaser. Jörg Glaser. H[einrich] Glaser. H[einrich] Glaser.

Losungsliste Laurentii 1430: H[einrich] Glaser. C[onrat] Glaser. H[erman] Glaser. Ell Glaserin. Jörg Glaser. Jacob Glaser.

Losungsliste Sebaldi 1433: Ott Glaser. Pauls Glaser. Cristein Glaserin. Hans glaser.

Losungsliste Laurentii 1433: H[einrich] Glaser. C[onrat] Glaser. Görg Wirbs. Ell C[onrat] Glaserin. H[ans] Glaser. Jacob Glaser.

Losungsliste Sebaldi 1438: F[ritz] Glaserin. Hans Glaser. Hans Glaser.

d. Neubürger 1386—1533.

Die beigesetzte Zahl bedeutet das Jahr der Aufnahme als Bürger.

Aderlauer, Hanitz (1494). Pair, Rudel (1397). Beheim, Hans (1473). Beheim, Mathes (1497). Behem, Hans 1448). Poßel, Valtin (1526). Burckhart, Thoman (1501). Kauffman, Paulus (1489). Kellner, Hans (1414). Tanhawser, Heintz (1391). Degn, Sebastian (1526). Ernst, Hans (1424). Eseloren, Heinrich (1396). Veyerabent, Linhart (1478). Fichtel, Lorentz (1529). Flaschner, Niclas (1515). Fliser, Ulrich (1386). Freyenschlag, Hanns (1526). Furter, Hanns (1514). Glaser, Hans von Lankheim (1386). Glatzen-

steiner, Ulrich (1466). Grieb, Niclas (1413). Hain, Ulrich (1466). Hainlein, Wolfgang (1521). Hans, Glaser (oder Eigenname, 1453). Hawer, Hanns (1506). Heberlein, Fritz (1464). Heintz, Glaser (oder Eigenname, 1477.) Hergot, Hans (1400). Heß, Cristof (1526). Heß, Hanns (1526). Heunlein, Hanns (1466). Hilprant, Hans (1451). Hilprant, Ulrich (1401). Hofot, Wolf (1530). Jecknhofer, Cristof (1521). Leicht, Cuntz (1514). Mader, Hanns (1442).[57]) Mangolt, Konrad (1431). Markhauser, Rüdel (1393). Neupauer, Cunradt (1529). Ortl, Hans (1533). Öttwein, H[einrich] (1448). Rücker, Hans (1471). Schaller, Lienhart (1513). Salman, Hans (1438). Schmid, Hans (1510). Schmid, Thoma (1504). Schönfelder, Hans (1499). Schönloer, Wolf (1517). Schwab, Fritz (1407). Seibot, Hans (1408). Sellner, Albrecht (1489). Sesen, Niclas (1502). Stein, Hans (1510). Trackhawer, Sebastian (1514). Ulrich von Öttingen. Gibt sein Bürgerrecht auf. (1499, 24. Januar. BMB 235, 243[b]: Vlrich von Ötting glaser juravit, non dedit literam und ist der losung erlassen 5[a] post Vincentii 1499). Veyt, H[einrich] (1508). Walther, Michael (1476). Wirbs, Georg (1425). Wolgemut, Hans (1442).[58])

e.

Geläutbuch von St. Sebald (die beigesetzten Zahlen bedeuten das Todesjahr): Piegelhan [Pregelhan] glaser (1452). Hirschvogel, Hans, glaßer (1516). Jorg Glaser (1501). Melchior, Glaßer (1517). Michel Glaser (1467) Schwab, Linhard, glaser (1481).

Geläutbuch von St. Lorenz: Peham, Hans, ein glaßer (1468). Peter Glaßer bei dem Spitaler tor (1457). Hans Glaser (1513). Sebolt glaser (1496). Vlrich glaser (1514).

Anhang II: Schreiber (scribae, scriptores)[59])

Die beigesetzten Zahlen bedeuten das Jahr der Aufnahme als Neubürger.

Adam, Johannes (1485). Aychler, Johannes (1386). Alheit, Schreiberin (1430). Alt, Georgius (1473, »nihil dedit jussu consilii«). Altorffer, Niclas (1525). Apel, Andres (1457). Auer, Georg (1452). Pantz, Martinus (1453). Parfuß, Fritz (1444). Behalter, Adam (1476). Pfeylsmit, Niclas (1463). Pfurner, Balthezar (1466). Pir-

---

57) Meisterliste der Glaser, BMB 234, fol. 101[a]: Hanns Mader factus est magister feria 4[a] post Viti (= 20. Juni) Anno (14)42°.

58) Meisterliste der Glaser, BMB 234, fol. 101[a]: Hanns Wolgemut Anno [14]42°.

59) Die lateinische Bezeichnung ist überwiegend, damit hängen auch die vielen latinisierten Vornamen (Martinus, Conradus, meist Johannes statt Hanns etc.) zusammen.

paum, Allexius (1512, erhält das Bürgerrecht geschenkt). Planer, Cuntz (1425 »schreiber vnd oroley (= Orgel) macher dedit 3 gulden«). Plum, Jacobus (1460). Bobenhofer, Conradus (1450). Boden, Erhart (1465). Potensteiner, Albrecht (1386, »schreiber vnd kaufmann«). Preytnawer, Hanns (1514). Prewß, Hanns (1525). Pronpeck, Hanns (1515). Prucker, Ulrich (1480). Bubbenstein, Johannes (1473). Burger, Johannes (1436). Karg, Johannes (1455). Kernn, Heinricus (1459). Kyburger, Hainr. (1517). Knoll, Johannes (1473). Koberger, Steffan (1525). Kotz, Johannes (1446 oder Anfang 1447). Kolb, Friedrich (1436). Cramer, Johannes (1461). Kramer, Hanns (1523). Cramer, Michel (1465, »nihil dedit jussu consilii«). Kreyda, Hanns (1529). Kribel, Johannes (1450, »nihil dedit jussu Ber. Pfintzing«). Cronach, Johannes (1386). Daberhau, Nicolaus (1472). Tachawer, Vlrich (1464). Talinger, Gilg [= Aegydius] (1487). Tranckel, Petrus (1454). Eberlein, Leypold (1528). Eysennykel, Johannes (1455). Englmair, Caspar (1525). Erngros, Lienhart (1449). Fayß, Conradus (1464). Fels, Cunradt (1516). Vinck, Nicolaus (1466 »nihil dedit jussu consolatus«). Vischer, Martinus (1459, Pergament: Bürgerbuch fol. 9a, »nihil dedit jussu consilii«). Förderer, Jacob (1518). Vogelsperger, Melchior (1448). Volckel, Johannes (1473). Frannck, Heinrich (1476). Frydl, Hanns (1517). Fürst, Johannes (1458). Gagenhart, Petrus (1487). Gareysen, Heinrich (1431). Grabner, Hanns (1488). Glortt, Johannes (1467.) Gloß, Herman (1525). Grockau, Bartholomäus (1441). Grüninger, Lienhardus (1523). Haberrayner, Ulrich (1447, »das gelt hat man im geschenkt. actum feria 3a ante Nicolai [= 5. Dezember]. Hack, Konrad (1514). Hamer, Johannes (1472). Haureutter, Johannes (1449). Hanns von Ror (1463). Haw, Hainrich (1529). Helchinger, Peter (1510). Herl, Lienhart (1512). Horren, Lorenz (1455). Huber, Sigmund (1490). Huber, Wolfgang (1471). Hübner, Hanns (1530). Johannes von Eschenbach (1386). Johannes von Hof (1382). Johannes vom Rein (1383). Johannes vom Reyn (1393). Lanng, Hanns (1518). Lang, Niclas (1529). Litzheymer, Stephan (1467). Lucas, Vlrich (1524). Ludel, Georg (1477). Ludwig, Schreiber (oder Eigenname, 1468). Lyedrer, Johannes (1452). Madach, Georg (1425), Maurer, Leonhart (1472). Mecknried, Steffan (1519). Mentzl, Pauls (1507). Moshart, Martin (1497). Mülner, Lienhart (1448). Münch, Hans (1446). Neukircher, Hans (1485). Nickl, Johannes (1487). Nüntscher, Alexius (1442). Rayßer, Johannes (1457). Rausch, Johannes (1470, »nihil dedit jussu consilii«). Rein-(hans, Heinrich (1438). Reschs, Johannes (1467). Rößner, Conradus 1468). Sam, Petrus (1454). Schilling, Wolfgang (1464). Schlapner,

Ulrich (1386). Schmid, Caspar (1503, »nil dedit«). Schmit, Paulus (1464). Schmytzperger, Hanns (1476). Schreiber, Johann (1524). Schreyner, Hans (1485). Schroll, Hanns (1509). Schütz, Mathes (1446). Schultheiß, Georius (1441). Schwartz, Johannes (1404). Schweytzer, Michel (1518). Schwind (Swind), Johann (1408). Seybot, Friedrich (1392) Seydenfaden, Hans (1462). Spießschmid, Ott (1431). Starck, Johann (1522). Startz, Hanns (1524) Staud, Alexander (1527). Staudinger, Steffan (1525). Steinberger, Mathes (1469). Streicher, Conradus (1452). Strewn, Johann (1519). Strobl, Mathes (1527). Strupf, Hanns (1525). Ulmer, Johannes (1414). Ulmer, Nikolaus (1461). Uttenrewter, Craft (1455). Utz (Vtz), Hanns (Pergamentenes Bürgerbuch, fol. 15a: Hanns Vtz Scriptor ist Burger worden feria secunda post Nativitatis Marie [= 11. September] Anno [14]69). Wagner, Caspar (1454). Wagner, Pangratz (1513). Waltz, Marcus (1459). Weiß, Hanns (1508). Windecker, Vlrich (1461). Zollner, Erhardus (1472). Zymmer, Conradus (1475). Zutsch, Willibald (1467). Wymmel, Frydrich (1523). Zeyleysn, Johann (1525; erhält das Bürgerrecht geschenkt).

Nachträge.

Zu Anm. 3. Der hier genannte Meister Cunrat Maler von Regensburg ist wohl unzweifelhaft die gleiche Persönlichkeit wie jener »Meister Conrad Mahler«, der 1456 Glasgemälde für mehrere Kirchen Regensburgs ausführte. Vgl. Sighart, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern, München 1862, Seite 642. Sollte es sich bei seiner Nürnberger Arbeit nicht um das bekannte Künhofersche Fenster im Chor der Lorenzerkirche gehandelt haben, das von den Testamentsvollstreckern des im vorausgehenden Jahre (1452) in Regensburg verstorbenen Pfarrers bei St. Lorenz und Dompropsts zu Regensburg, Dr. Konrad Künhofer, damals (1453) in Auftrag gegeben oder, vielleicht schon vorher in Regensburg nach Angaben des Dompropsts gefertigt, erst jetzt in Nürnberg aufgestellt worden wäre? Bekanntlich trägt das Fenster in St. Lorenz die Inschrift: Nach cristi gepurt 1452 An sant Wilbolts tag verschid der erwirdig vnd hochgelert herr Conrat Kunhofer doctor aller faculteten thumpropst zu regenspurg vnd pfarer hye zu sant lorentzen dem got gnedig sei. Diese Legende scheint tatsächlich erst nachträglich eingefügt.

Zu Nr. 76. Nach Ausweis der Nürnberger Stadtrechnungen wurde ein »Hanns Trawt« im J. 1490 mit einer Buße von 1 tb. neu belegt. Das Vergehen ist nicht genannt.

Zu Anm. 28. Der im Testamente der Agnes Gößweinin bedachte Christian Prewß kam später in der Tat in den Besitz der von jener gestifteten Pfründe beim St. Nikolausaltar der Lorenzer Kirche, vertauschte sie aber 1462 mit einer anderen. Der (erst neuerlich von mir aufgefundene) Brief des Nürnberger Rates an ihn (Briefbücher, Nr. 30, fol. 184), womit der Tausch genehmigt wird, hat nun die Andresse: »Hern Cristan Maler Prews genant«. Dies führt auf die Vermutung, daß dieser Christian ein

Sohn der »Malerin von Eichstädt« (»Meister Endres Malerin von Eichstädt«) war, und daß demnach diese »niwe« (Nichte) der Agnes Gößweinin nicht, wie oben vermutet, mit dem Maler Andreas Eysenploser, sondern mit einem Maler Andreas oder Endres genannt Prews von Eichstädt verheiratet gewesen sei. Es hätte also dieser als der Meister des St. Nikolausaltares zu gelten und das oben von Andreas Eysenploser Gesagte wäre auf ihn zu beziehen. Vielleicht ist auch der bisher nicht unterzubringende, von Murr 1438 auf der Lorenzer Seite genannte »Andres von Prewsen Maler« hierher zu nehmen. Die Bezeichnung seiner Ehefrau als »Malerin von Eichstädt« könnte wohl auch so erklärt werden, daß jener Andreas Preuß eine Meisterwitwe, welche einer der von Eichstädt stammenden Maler (etwa Sebald oder Herman Egweiler von Eichstädt) hinterlassen hatte, zur Ehe nahm. Vgl. auch den oben unter Nr. 36 genannten »Nyclas Maler Prewzz«, der recht wohl der Vater dieses Andreas sein könnte. Wie meine oben gegebenen archivalischen Angaben nun auf Andreas Eysenploser und Andreas Preuß zu verteilen sind, wäre nochmals zu erwägen; nicht ausgeschlossen wäre es ja schließlich, daß Andreas Eysenploser den Beinamen »Preuß« oder »von Preußen« geführt hätte, doch findet sich hierfür kein urkundlicher Beweis.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Das Kloster S. Johann zu Münster in Graubünden. Von **Joseph Zemp** unter Mitwirkung von **Robert Durrer**. Kunstdenkmäler der Schweiz. Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. Neue Folge V und VI. Genf, Verlag von Atar, A.-G. 1906.

Im graubündnerischen Münstertale unweit der Tiroler Grenze ist das alte Stift Münster (Monasterium Tuberis) gelegen, wo 1894 zwei junge Gelehrte Einlaß fanden. Sie sind älteren Fährten gefolgt und mit reichen Ergebnissen heimgekehrt. Das erste ist die Aufnahme des gesamten Klosterkomplexes mit seinen vielen Denkmälern und das zweite die Entdeckung einer karolingischen Bilderfolge gewesen.

Als Gründer des Stiftes ist Karl der Große schon im 12. Jahrhundert durch die Errichtung seines Standbildes in der Kirche gefeiert worden. Auch die Legende hat diese Überlieferung umrankt und die neueste Forschung sie bestätigt durch den Nachweis, daß das Kloster schon um 805 bestanden hatte und um die Mitte des Jahrhunderts ein Besitztum des karolingischen Herrscherhauses gewesen ist. P. Wilhelm Sidler O.S.B., der die Belege dafür im 31. Bande des »Jahrbuch für Schweizergeschichte« 1906 veröffentlichte, hält dafür, daß die Gründung zwischen 780 und 786 stattgefunden habe, und zwar als ein Schachzug, den Karl der Große im Kampf mit dem Bayernherzog Tassilo führte, der mit den unterworfenen Longobarden heimlich verbündet war. Ein Besitz in dem Paßgebiete zwischen Bayern und dem Longobardenreich mußte unter solchen Umständen dem Kaiser besonders wünschbar sein. Anfänglich ist Münster ein Mönchskloster gewesen und dann zu Anfang des 11. Jahrhunderts von einem Frauenkonvente Benediktinerordens besiedelt worden.

Für romanisch waren bisher die ältesten Bauteile gehalten worden, und zwar auch nach den Untersuchungen, die Zemp und Durrer 1894 geführt hatten. Erst folgende Studien Zemps haben ihren Ursprung viel höher hinaufgerückt: Die Kirche rührt aus der Zeit um 800 her; auch

ihre Wandgemälde sind damals entstanden und longobardisch-karolingische Skulpturen — das Hauptstück eine ornamentierte Altarfront — die Zemp im Herbste 1904 entdeckte.

Das hohe Alter der Kirche zeigt ihr Äußeres an. Drei Apsiden auf hufeisenförmigem Grundrisse nehmen die Breite der Ostseite ein. Sie sind mit halbrunden Blenden verziert, wie solche auf allen vier Seiten das Langhaus gliedern. Einschiffig und flachgedeckt hatte das letztere bis zu Ende des Mittelalters bestanden. Dann im Schwabenkrieg (1499) ist das Kloster verbrannt und darauf die Kirche in einen eleganten Hallenbau verwandelt worden.

Welche Teile außerdem noch von der karolingischen Anlage bestehen, bleibt unermittelt, bis neue Gunst die Wiederaufnahme der Untersuchungen erlaubt, Sicher ursprünglich ist eine Art Nebenschiff, das von der Kirche getrennt, deren ganze nördliche Länge begleitet und östlich mit einer gleichfalls überhalbrunden Apsis schließt. Eine ähnliche Anlage scheint gegenüber bestanden zu haben; ebenso sind Anzeichen eines einstöckigen Vorbaues vor der Westfront vorhanden. Die stattliche Zahl von Konventualen, die das Stift schon in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts besaß, setzt eine beträchtliche Anlage schon damals voraus, doch müssen die meisten Bestandteile nur Holzbauten gewesen sein.

Der landläufigen Vorstellung von karolingischen Kirchen entspricht die bedingte und schlichte von Münster allerdings nicht, » eine Warnung — heißt es S. 18 — daß man die Baugedanken einer bewegten Zeit nicht gleich mit einem Systeme umschreiben soll«. Und doch steht sie innerhalb eines gewissen Gebietes nicht allein. Den Nachweis hat Zemp erbracht, indem er in den Überresten der 739 erneuerten Marien- und Peterskirchen von Disentis und der noch bestehenden, annähernd gleichzeitig erbauten S. Peterskirche von Müstail bei Tiefenkasten in Graubünden drei auffallend übereinstimmende Anlagen zeigt. Betrachtungen über die Bildung der Fenster und die Hufeisenform der Apsiden schließen sich an und anläßlich derer von S. Georg auf Reichenau-Oberzell eine neue Klärung der Baugeschichte. Reste von Bemalung des Äußeren, an Gesimsen, Fenstern und Blenden, teils Ornamente, teils struktive Formen weist Verf. ebenfalls dem karolingischen Bestande zu.

Aber die vorliegende Arbeit bringt noch ein Weiteres: sie macht eine Bilderfolge bekannt, die für das 9. Jahrhundert die gleiche Bedeutung hat, wie für das 11. die von S. Georg auf Reichenau-Oberzell. Bis 1894 war sie verschollen, als erst die genannten Gelehrten über den Gewölben der Hallenkirche auf Wandgemälde stießen, die sich über alle vier Seiten des Schiffes erstrecken, und dazu haben spätere Untersuchungen (1904) auch Bilderreste in den Apsiden zutage gefördert. Aber freilich

lassen diese Funde nur ahnen, welch ein Reichtum ehedem das Ganze schmückte. Verhältnismäßig gut erhalten sind bloß die Malereien an der Nordseite; die übrigen haben durch den Klosterbrand von 1499 dermaßen gelitten, daß sie teilweise »fast bis zur Unkenntlichkeit zersetzt« sind. Außerdem haben Übermalungen stattgefunden, und zwar schon im 13. Jahrhundert, durch welche die Bilder in den Apsiden und der darüber befindlichen Stirnwand verdeckt worden sind.

Über den ursprünglichen Schmuck der Chöre läßt nur der mittlere ein Urteil zu. Er bestand aus einem Umbehänge, über dem sich vermutlich ein Figurenbild befand. Bandwerk hat die Fensterleibungen verziert. An den Wänden des Schiffes war eine Gliederung mit breitrechteckigen Feldungen durchgeführt, und zwar, wie Zemp vermutet, in fünf übereinander befindlichen Reihen. Von dem hohen Sockel bis zur Decke reichten sie hinauf, wo der ursprüngliche Abschluß schon vor dem 13. Jahrhundert mit einem bunten Mäander übermalt worden ist. In den Bordüren, welche die Felder umrahmen, weist Verf. einen Zierat nach, der sich vom Altertum bis ins 13. Jahrhundert verfolgen läßt.

Die Bilder zerfallen ihrem Inhalte nach in zwei Gruppen, in biblische an den übrigen Wänden und die repräsentierende Darstellung über den Chören, wo die Halbfigur Christi die Mitte einnahm, von Engeln begleitet, die wahrscheinlich die Mandorla hielten, während zu Seiten die Zeichen von Sol und Luna erscheinen und weiter die knienden Apostel, paarweise von Engeln gefolgt.

Die Kirche »war ein monumentales Bilderbuch«, und wirklich trifft dieser Ausspruch zu, wenn die Zahl und Anordnung der Felder dem Rekonstruktionsversuch auf S. 16 entsprach. Auf ein volles Hundert hätte sich demnach ihre Summe beziffert. Ihrer Befreiung steht nun leider die Ausmalung des Schiffes entgegen, die erst aus neuester Zeit datiert und darum, trotz ihres fragwürdigen Wertes, respektiert sein will. Nur die oberste Reihe ist sichtbar und auch von dieser kommt bloß der Schmuck der Nordwand in Betracht. Hier sind in acht Bildern die Begebenheiten aus der Geschichte Absaloms geschildert in chronologisch erzählender Form und wörtlich dem biblischen Texte (II. Samuel 14—18) folgend, wozu Verf. Schritt für Schritt Analoges aus einschlägigen Darstellungen zum Vergleiche erbringt. Und was mochte der Inhalt des Ganzen gewesen sein? Ist das Vorhandene der Rest einer einheitlichen Folge, die mit aller Ausführlichkeit die Geschichte Davids illustrierte, oder läßt sich — wohl eher — an eine Gegenüberstellung von Bildern aus dem alten und neuen Bunde denken, wie eine solche vor 826 die Kirche von Ingelheim schmückte?

Auch ein abschließendes Urteil über das Technische behält sich der Verf. auf den Zeitpunkt vor, wo eine ungehemmtere Besichtigung mög-

lich sein wird. Manches weist auf Verwandtschaft mit den Malereien an der Aachener Domkuppel hin, wogegen sich große Verschiedenheiten gegenüber der Reichenauer Folge ergeben. Hier ist die Palette reicher, aber es fehlt die Wärme der Töne und ihre Harmonie, die sich in Münster bewährt. Dazu kommt ein freier und großer Zug in den Kompositionen mit besserer Ausfüllung des Raumes, einfachere Formbehandlung mit ausgesprochenem Gefühl für dekorative Wirkung, maßvolle Ruhe im Gegensatz zu dem hastigen Zug der Reichenauer Bilder, und ein stärkerer, gut proportionierter Bau der Gestalten. Auf die Entstehungszeit um das Jahr 800 möchte aus stilistischen und ikonographischen Analogien zu schließen sein, und wie die Architektur der Kirche, so weisen auch ihre Bilder auf Beziehungen zum Süden, nach Oberitalien hin. Wie viel sie zu denken geben und welche Anregungen zur Umschau im Weiten an ihre Betrachtung sich knüpfen, deuten die Fragen am Schlusse an.

Man ist sich gründlicher Arbeit von beiden Herausgebern gewöhnt. In der Einleitung und den bildlichen Beigaben haben sich Durrer und in dem Folgenden Zemp aufs neue bewährt. Dem findigen Blick steht die Gabe zu konziser und anschaulicher Darstellung zur Seite und der Scharfsinn des Forschers, der in einer Fülle von Monumenten und Dokumenten das Einschlägige entdeckt und mit dem eigenen Erwerb zu einem Werke gestaltet, dem eine rangvolle Stellung in der kunstgeschichtlichen Literatur gebührt.

Die Veröffentlichung gehört zu den »Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler« und bildet der neuen Folge V. und VI. Heft. Was folgende Generationen in Münster schufen und wie ein Ausbau entstand, der das Bild eines befestigten Klosters in seltener Vollständigkeit darstellt, soll binnen Jahresfrist eine Fortsetzung dieser Arbeit zeigen. Ein reiches Material von Bildern liegt auch dazu vor. Die bisher veröffentlichten veranschaulichen den ältesten Bestand in architektonischen Aufnahmen, Abbildungen von Skulpturen und fünf weiteren Tafeln, darunter zwei farbigen, welche die Wiedergabe der sämtlichen Wandbilder enthalten. Eingedruckte Abbildungen erläutern den Text. *J. R. Rahn.*

Malerei.

Die Sixtinische Kapelle. Herausgegeben von **Ernst Steinmann.** Zweiter Band: Michelangelo. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. 1905. Textband mit vielen Abbildungen, 8°, 811 S. — Tafelwerk Folio mit LXX Tafeln.

Die Erwartungen, zu denen der erste, in dieser Zeitschrift Bd. XXV, S. 106 besprochene Band des großen Steinmannschen Werkes berechtigte,

haben sich, stellt man sich auf den Standpunkt, von dem aus der Verf. seine Aufgabe von vornherein aufgefaßt hat, erfüllt. Mit gleicher Sorgfalt sind der Verfasser und die Verlagsanstalt bemüht gewesen, ein Ganzes zu schaffen, das des großen Namens, der über dem zweiten Bande steht, würdig sei. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß die Aufgabe für beide, sowie auch für den Mitarbeiter Dr. Heinrich Pogatscher, welcher den zweiten Anhang: die Dokumente, zu bearbeiten hatte, keine leichte gewesen ist. Vielleicht kann aber doch nur einer, der bis in alle Einzelheiten hinein die Forschungen über Michelangelo betreibt, die Schwierigkeiten und Mühen wirklich beurteilen. Steinmann konnte sich der Anlage des ganzen Werkes nach nicht auf die an sich schon vielbedeutende Erfüllung der Anforderungen beschränken, welche die historische, kritische und künstlerische Behandlung der Fresken stellt, sondern mußte sich genötigt sehen, eine allseitige Charakteristik und Würdigung des Meisters, der Verhältnisse, unter denen er schuf, und der Persönlichkeiten, mit denen er in entscheidenden Beziehungen stand, zu geben. Er hatte der Überfülle des Stoffes gegenüber das Maß zu finden, dem allein klare Übersichtlichkeit und Einheitlichkeit verdankt werden konnte, und zugleich das einzelne in dem weitgehenden Sinne, wie es eine solche Publikation erfordert, zu berücksichtigen. Des Photographen Domenico Anderson und der Bruckmannschen Verlagsanstalt technische Kunstfertigkeit wurde auf eine Probe seltener Art gesetzt, denn es galt hier Hindernisse größerer und peinlicherer Art zu überwinden, als sie gemeinhin bei Reproduktionen sich geltend machen. Dr. Pogatscher endlich hatte, bei seiner jeden Lobes würdigen Gewissenhaftigkeit, seinerseits, ganz abgesehen von seinen Forschungen in den Archiven und der von Urkundenedition einen gründlichen Einblick in die umfängliche Literatur über Michelangelo und insonderheit in die sehr verwickelten Probleme der Annalenkritik sich zu verschaffen und hierbei größte Entsagung zu üben, denn die geringe Ausbeute von Neuem steht in keinem Verhältnis zu den aufgewandten Mühen. Wenn der Referent nun diese gesamte Tätigkeit als von schönem Erfolge belohnt bezeichnen und in solchen kurzen Worten seine Würdigung derselben zusammendrängen darf, so geschieht dies mit der besonderen Freude, welche die Anerkennung gerade der Leistungen eines auf demselben Forschungsgebiete verdienstvoll sich Bewährenden erweckt.

Es kann hier nicht daran gedacht werden, Schritt für Schritt dem Verfasser zu folgen; einmal, weil die Leser des Repertoriums sich selbst eingehend mit dem Werke zu beschäftigen haben, und dann, weil auf alle behandelten Fragen einzugehen eine neue umfängliche Arbeit liefern hieße. Ich muß mich, für vieles auf die kritischen Untersuchungen des kommenden dritten Bandes meines Werkes über Michelangelo verweisend,

auf das Hervorheben einiger Haupttatsachen, sowie einiger das kunstkritische Interesse vornehmlich hervorrufender Einzelheiten beschränken, wobei es denn nicht ohne einige längere Exkurse abgehen kann. Ein kurzes Inhaltsverzeichnis sei vorausgeschickt. In den ersten zwei Abschnitten gibt, wie im ersten Bande, St. eine allgemeine kultur- und kunstgeschichtliche Schilderung der Zeit, in welcher Julius II. den Mittelpunkt bildet. Der dritte zeigt uns Julius und Michelangelo im Verkehr und erzählt die Entstehungsgeschichte der Deckenmalerei, deren Plan und Ausführung Gegenstand der Untersuchungen im vierten wird. In dem folgenden, welcher betitelt ist: »Der Mensch als dekoratives Element der Deckenmalerei«, werden, nach einer Darlegung des Verhältnisses, in dem der Künstler zur Antike stand, die Atlanten — ich gestehe, diese Benennung nicht glücklich zu finden —, die Bronzemedaillons, die Karyatidenkinder — auch diese Bezeichnung möchte ich lieber durch eine andere ersetzt sehen —, die Knaben mit den Namenstafeln und die liegenden Erd- und Flußgötter betrachtet. Es folgen in drei weiteren Abschnitten die Historienbilder, die Propheten und Sibyllen und die Vorfahren Christi. In dem II. Teil wird die Entstehungsgeschichte des Jüngsten Gerichts durch Schilderungen der Beziehungen des Meisters zu Cavalieri, Paul III. und Vittoria Colonna eingeleitet. Die abschließende Beschreibung und Deutung des Werkes schließt eingehende Betrachtungen über Michelangelos Stellung zur künstlerischen Tradition, über sein Christusideal, über sein Verhältnis zu Dante und über den Dialog des Gilio da Fabriano ein. Der Anhang umfaßt zwei Abteilungen, erstens einen kritischen Katalog der Handzeichnungen zu den Sixtinafresken, der fast sämtliche Blätter in Abbildungen bringt, und zweitens die von Pogatscher verfaßten Regesten und Urkunden, denen ein Verzeichnis der alten Stiche nach dem Jüngsten Gerichte folgt.

I. Wenden wir uns zunächst der Entstehungsgeschichte der Deckenmalereien zu, so ist leider, wie schon bemerkt, festzustellen, daß trotz aller eifrigen Nachforschungen Pogatschers und so erfreulich die Veröffentlichung einiger der bisher unbekannten Briefe des Lodovico Buonarroti in der Sammlung von Miss Harry Herz in Rom ist, etwas Neues von Bedeutung den Archiven nicht hat entlockt werden können, es also auch jetzt noch auf die Interpretation der bereits bekannten Quellen ankommt. Zu den Regesten habe ich zu bemerken, daß ich trotz Steinmanns Einwendungen an meiner Behauptung (Michelangelo und das Ende der Renaissance I, S. 355) festhalte, die Briefe, die St. unter 109, 111, 112, 113, 114 seiner Regesten verzeichnet, seien Ende 1511 und Anfang 1512 — nicht Ende 1512 und Anfang 1513, wie St. will — geschrieben. Ich brauche meine Argumente nicht wieder vorzubringen, da die Streitfrage

durch M. Spahns erneute gründliche Untersuchungen (im Rep. 1906 XXIX, 291 ff.) zu meinen Gunsten entschieden worden ist. Sie ist von Bedeutung, da der Termin der Aufnahme der Beschäftigung mit dem Juliusdenkmal dadurch bestimmt wird. Hingegen gebe ich St. gern den Irrtum, der mir mit der falschen Datierung des Briefes von Sebastiano del Piombo (15. Oktober 1512 statt 15. Oktober 1520) passiert ist, zu. Auch bin ich jetzt davon überzeugt, daß der Brief (St. Reg. 53), in dem M. von der Vollendung des begonnenen Teiles der Wandmalerei spricht, nicht in das Frühjahr 1510, sondern in den Anfang August dieses Jahres zu verlegen ist.

St. vertritt die zuerst von Wöfflin geäußerte, von Justi bestätigte Meinung, Michelangelo habe von der Eingangswand der Kapelle im Osten zu malen begonnen, und an der Richtigkeit dieser Annahme ist nach meinem Dafürhalten nicht mehr zu zweifeln, ebensowenig wie an jener, daß die Historien an der Mitte der Decke immer zu gleicher Zeit mit den angrenzenden Figuren der Propheten und Sibyllen ausgeführt worden sind. Wie aber schreitet die Arbeit in den Jahren vorwärts? St.'s Ansichten hierüber kann ich nicht beistimmen.

Wölfflin dachte sich die Hälfte der Decke, also von Noahs Verspottung bis zur Erschaffung der Eva, im Herbst 1509, die zweite im Herbst 1510 vollendet. Dann Pause, und 1511 und 1512 entstehen die Stichkappen- und Lunettenbilder. Steinmann, welcher nicht wie Wölfflin eine allmähliche Steigerung der Größenverhältnisse bei den Propheten und Sibyllen, sondern eine plötzliche Änderung in diesen Verhältnissen annimmt, sondert scharf zwei Abschnitte der Arbeit an der eigentlichen Decke. Zunächst sei nur die eine, östliche Hälfte der Kapelle durch Roselli eingerüstet worden. Und es sei diese erste Hälfte gewesen, die am 14. August 1510 enthüllt wurde. Zu dieser Annahme kommt er durch Condivis Erzählung: der ungeduldige Papst habe befohlen, die Bilder zu enthüllen, »als erst die Hälfte, nämlich von der Tür bis zur Mitte der Wölbung, gemacht war«. Da nun aber Michelangelo selbst Anfang Sept. 1510 schreibt, er gehe an den zweiten Teil der Arbeit, für den er ein neues Gerüst errichten müsse, so sah sich St. genötigt, die Zeit von September 1510 bis Sommer 1511 auszufüllen. Er identifiziert »den zweiten Teil« der Arbeit (Michelangelo) mit »der zweiten Hälfte« der Decke (Condivi) und nimmt nun an, Michelangelo habe in jenem Zeitraum die vier letzten Historien mit den angrenzenden Jünglingen gemalt, diese Bilder aber am 14. August 1511 nicht enthüllt, sondern nur die erste, 1510 fertig gewordene Hälfte der Decke. Dann vom 14. August 1511 bis Oktober 1512 seien die letzten zwei Sibyllen und zwei Propheten und die Vorfahren Christi, welche Gemälde den gleichen späteren Stil aufweisen, ausgeführt worden.

Hier heißt es, die Quellen erneut zu befragen Folgende sind die ausschlaggebenden.

1. Brief an den Vater, August 1510. Io mi sto qua all' usato e arò finita la mia pittura per tutta quest' altra settimana, cio è la parte che io cominciai; e com' io l' ò scoperta, credo che io arò danari.

2. Brief an den Vater, 5. September 1510 (Mil. 30). Io verrei per le poste insino costà di questa settimana che viene, benchè mi sarebbe grandissimo danno: e questo è che io resto avere cinque cento ducati di patto fatto guadagniati e altrettanto me ne dovea dare el Papa per mettere mano nell' altra parte della opera. E lui s' è partito di qua e non m' à lasciato ordine nessuno, i' modo che mi trovo senza danari, nè so quello m' abbia a fare.

3. Brief an den Vater, 7. September 1510 (Mil. 31). Avisovi come io resto avere qua dal Papa ducati cinquecento guadagniati, e altrettanto me ne dovea dare per fare el ponte e seguitare l' altra parte dell' opera mia.

4. Brief an Fattucci, Januar 1524 (Mil. 427). Er erzählt zuerst von dem ersten Entwurfe mit den 12 Aposteln. Allora mi dette nuova comessione ch' io facessi ciò ch' io volevo, e che mi contenterebbe, e che io dipignessi insino alle storie di sotto. In questo tempo quasi finita la volta, el Papa ritornò a Bologna (17. August 1510): ond' io v'andai dua volte per danari che io aveva avere e non feci niente, e perde' tutto questo tempo, finchè ritornò a Roma. Ritornato a Roma mi missi a far cartoni per detta opera, cioè per le teste e per le faccie attorno di detta cappella di Sisto e sperando aver danari e finire l' opera.

4. Anderer Entwurf dieses Briefes (Mil. 430). Volse (der Papst) che io dipigniessi la volta di Sisto: di che fumo d' accordo di tre mila ducati a tutte mie spese con poche figure semplicemente. Poi che io ebbi fatti certi disegni, mi parve che riuscisse cosa povera: onde lui mi rifece un' altra allogagione insino alle storie di sotto, e che io facessi nella volta quello che io volevo: che montava circa altrettanto e cosi fumo d' accordo.

5. Condivi. Papa Giulio — come quello che era di natura ve'mente e' inpaciente d' aspettare, poi che fu fatta la metà cioè dalla porta fin a mezzo la volta, volse, ch' egli la scoprisse, anchor che fusse imperfetta et non havesse havuta l' ultima mano. L' openione et l' aspettatione, che s' haveva di Michelagnolo, trasse tutta Roma e veder questa cosa. Dove andò anche il papa, prima che la polvere, che per disfar del palco era levata, si posasse.

Was zunächst mit voller Bestimmtheit aus Michelangelos eigenen Aussagen hervorgeht, ist dies, daß er selbst zwischen zwei »Teilen« der Arbeit unterschied, und daß der erste Teil die Ausmalung der »Volta«, d. h. der Decke, der zweite diejenige der »teste e faccie« war. Der erste Teil war Ende August 1510 fertig (finita la volta). Das »neue Gerüst«, von dem er Anfang September spricht, ist für die Arbeit an den Lünetten und Kappen bestimmt. Seine zwei Besuche in Bologna haben den Zweck, die Mittel hierfür und für die Fortführung seiner Malerei zu erhalten. Er »verliert die Zeit« bis zur Rückkehr des Papstes (27. Juni 1511), d. h. er kommt nicht zur Tätigkeit in der Kapelle, sondern beschäftigt sich nur mit der Anfertigung der Kartons für die Lünetten und Kappen. Am 14. August wird Messe in der Sixtina gehalten, weil der Papst die »neuen, dort neuerdings enthüllten Fresken« sehen will.

In den Regesten meines ersten Bandes I, S. 353 hatte ich angenommen, dies seien schon Lünetten- und Kappenbilder. Ich hatte übersehen, daß Michelangelo sagt: »ich verlor alle die Zeit (seit Herbst 1510), bis der Papst nach Rom zurückkehrte«. Die »neuen« Gemälde müssen Deckengemälde gewesen sein. Als der Papst am 17. August 1510 Rom verließ, war die volta »quasi finita«; er konnte damals also die Gemälde des Gerüstes wegen noch nicht sehen. Er sah sie nun im Sommer 1511, und zwar vermutlich schon gleich nach seiner Heimkehr. Die Messe am 14. August war dann wahrscheinlich nur ein im Hinblick auf die Vollendung der Deckenmalerei bestimmter festlicher Akt. Paris de Grassis drückt sich unbestimmt aus: »ad eam (capellam) pontifex venit vel ut picturas novas ibidem noviter detectas videret, vel quia ex devotione ductus fuit«.

Es kann demnach kein Zweifel darüber sein, daß das ganze Deckengewölbe Ende August 1510 vollendet war (finita la volta). Steinmanns gezwungene Hypothese ergab sich aus der irrtümlichen Annahme, die Besichtigung der Fresken am 14. August 1511 sei die von Condivi erwähnte Besichtigung gewesen. Condivi erzählt — sicher auf Michelangelos eigene Aussage hin —, der Papst habe die Enthüllung der Fresken verlangt, als erst deren Hälfte (von der Tür an bis zur Mitte) vollendet gewesen. Steinmann identifiziert diese »Hälfte« mit dem ersten »Teil« der Arbeit, von der Michelangelo spricht. Der 1510 vollendete »erste Teil« ist ja aber nach des Meisters deutlicher Aussage »die vollendete Decke« (volta). Demnach ist die von Condivi erwähnte Besichtigung der Gemälde durch den Papst nicht die am 14. August 1511, denn damals war schon seit fast einem Jahre die Decke fertig, sondern eine frühere, von der wir nur zufälligerweise nichts aus den spärlich erhaltenen Akten erfahren. Diese Besichtigung wird Ende 1509 stattgefunden haben,

wie auch andere schon angenommen haben. An ihr zu zweifeln, haben wir keine Berechtigung: es handelt sich um eine ganz bestimmte, auf Michelangelo zurückzuführende Angabe. In aller Eile mußte dieser, nachdem die halbe Decke vollendet war, das Gerüst abbrechen; der dadurch erregte Staub wirbelte noch, als der ungeduldige Julius bereits in die Kapelle eintrat (auch diese Tatsache würde, beiläufig gesagt, gar nicht stimmen zu dem Besuche des Papstes gelegentlich der Messe 1511).

Condivis Mitteilung wird nun aber insonderheit bestätigt durch die Stilkritik. Wölfflins, von Justi und Steinmann auch angenommene Behauptung: Michelangelo habe an der Türseite (im Osten) die Decke zu malen begonnen, und zwar seien gleichzeitig die Historien und die angrenzenden Sklaven und Zwickelfiguren entstanden, ist unanfechtbar.

Demnach ergibt sich, wie mir scheint, mit voller Sicherheit folgende Chronologie:

I. Herbst 1508 bis August 1510 entsteht der erste Teil der Malereien: die Deckengemälde, und zwar in zwei Abschnitten. 1. Die erste Hälfte der Decke: von Noahs Verhöhnung bis zu Evas Erschaffung, ist Ende 1509 vollendet und wird damals vom Papst, nach Abbrechen des Gerüstes, besichtigt. 2. Die zweite Hälfte der Decke: von der Erschaffung Evas bis zur Altarwand, wird von Ende 1509 bis August 1510 ausgeführt.

II. Es tritt eine Pause in der Malerei infolge Geldmangels ein von September 1510 bis August 1511. Der Meister beschäftigt sich nur mit den Kartons für die Lünetten und Gewölbekappen. Erst nachdem der Papst die fertige Decke, die »novae picturae« i. e. die Gemälde der zweiten Hälfte der Decke, gesehen und am 14. August eine Messe hat halten lassen, beginnt die Tätigkeit in der Kapelle von neuem.

III. Von August 1511 bis Oktober 1512 entsteht der zweite Teil der Malereien, die Fresken in den Lünetten und Gewölbekappen. Am 31. Oktober wird die Kapelle dem Besuche geöffnet.

Von den späteren Schicksalen der Fresken erfahren wir Bestimmtes durch die von Pogatscher veröffentlichten Dokumente (Steinmann S. 779 ff.) Zur Zeit der baulichen Restauration der Kapelle 1565—1569 wurden die Deckenmalereien nach dem Tode des Girolamo da Fano, der Danieles da Volterra Bekleidungstätigkeit am Jüngsten Gericht fortgesetzt hatte, durch Domenico Carnevali restauriert. Er hatte Risse auszufüllen und Zerstörtes, namentlich einen Teil des Opfer Noahs, zu ergänzen (Bottari in Vasariausgabe von 1760; St. S. 783, 6). 1625 wurden die Gemälde durch Simone Laghi vom Staub befreit und durch Brot gereinigt (St. S. 783, 7). Eine

erneute Reinigung fand nach den Angaben Agostino Tajas um 1712 statt (St. S. 783, 8), 1798 zerstörte die Pulverexplosion den Jüngling links über der Delphica. 1903 bis 1905 ward unter Leitung des Professor L. Seitz eine Festigung der durch Risse bedrohten Fresken vorgenommen. Sie wurde von Cecconi Principi und Giovanni Cingolani ausgeführt (St. S. 779 und 784).

II. Die Zeichnungen zu den Deckengemälden.

Zu gleicher Zeit wie Steinmann bin auch ich mit eingehenden Studien über die Zeichnungen Michelangelos beschäftigt gewesen. Der Vergleich meiner Liste mit derjenigen in dem Werke über die Sixtinische Kapelle (S. 594 ff.) ergab vielfach Übereinstimmung, aber auch in vielen Fällen Abweichungen. Die kurzen folgenden Anmerkungen beziehen sich auf die Nummern des Steinmannschen Verzeichnisses. Bezüglich der nicht angeführten Nummern habe ich im wesentlichen dieselben Ansichten wie Steinmann.

A. Die Atlanten.

1. Auf der Rückseite der von Wölfflin als erster Entwurf für die Decke erkannten Zeichnung im British Museum: 1859, 6, 25, 76; Berenson 1483. St.: für Atlant rechts über der Delphica. In der Haltung so durchaus verschieden, daß ich keine Beziehung annehmen kann.

2. British Museum, 1859, 6, 25, 568; Berenson 1484. St.: Oberkörper desselben Atlanten. Kann ich aus dem gleichen Grunde nicht zugeben. Auch ist die Zeichnung offenbar spät, wie auch Berenson meint, obgleich auf der Vorderseite (vgl. unten Nr. 5) Studien für die Sixtinische Decke sich befinden.

3. Casa Buonarroti, XI, 52. St.: »Beinstudien für denselben Atlanten«. Nur das eine ist für diesen Atlanten, das andere ist für den Jüngling rechts über Jesajas.

4. Florenz Uffizien, 18720; Jacobsen u. Ferri VIII. St.: »Torso des Atlanten rechts über Jesajas.« Ist nach meiner Ansicht eine Studie für den Jüngling links über Jesajas im Gegensinne. Offenbar war dieser zuerst für die Seite links geplant, wofür auch der Umstand spricht, daß eine Studie für den rechten Fuß, gleichfalls im Gegensinne, auf der Rückseite des Blattes sich befindet.

5. British Museum, 1859, 6, 25, 568; Berenson 1484. St.: »Studie für den Atlanten links über der Erythräa«. Nur entfernte Ähnlichkeit. Man könnte ebensogut Beziehung zu dem Jüngling links über Joel finden.

6. Uffizien, 18720; Jacobsen u. Ferri, Taf. VII, Rückseite. »Studien für die Beine des Atlanten links über Jesajas.« Gilt nur für das eine linke Bein und den Fuß. Das rechte Bein ist das des Jünglings rechts

über der Delphica. — Die Beinstudien auf der Zeichnung ebendaselbst (mit dem Kopf Julius II.) »beziehen sich auf den Atlanten links über Joel«. Nur das eine Bein, das andere ist für den Jüngling links über der Libica.

9. Uffizien, 18722; Jacobsen u. Ferri X, Berenson 1399 E. Von Jacobsen und Ferri ist die eine Skizze als für den Jüngling rechts über Jesajas richtig bestimmt worden. Daß aber die Studie zu einem rechten Bein auf jenen links über Daniel zu beziehen sei, vermag ich nicht zuzugeben.

10. British Museum, 1854, 6, 28, 1; Berenson 1681. Diese Zeichnung, die mit Recht Bandinelli gegeben wird, ist von St. als eine freie Kopie nach dem Jüngling rechts über Joel bezeichnet worden. Die bloße Ähnlichkeit in der Stellung des linken Armes und des linken Beines genügt doch nicht, eine solche Annahme zu rechtfertigen.

13. Louvre, 860. Der Torso des Jünglings links über Jesajas. Ich möchte diese von St. als zweifelhaft bezeichnete Zeichnung für echt halten. St. erwähnt nicht den Kopf des Jünglings, der sich auf der Rückseite befindet.

14. Casa Buonarroti, VI, 33. »Studie zum Jüngling links über Daniel.« St., der die Beziehnung richtig erkannte, hält die Zeichnung für zweifelhaft, ich halte sie für echt.

Auch die Skizzen auf XVII, 75 der Casa Buonarroti, die St. S. 595, A. 1 anzweifelt, halte ich für echt und sehr interessant. Es sind erste Gedanken für die Jünglinge links über der Cumaea, links über Ezechiel, rechts über Jeremias und rechts über Jesajas.

Hinzuzufügen der Steinmannschen Liste habe ich:

Louvre. Auf der Federzeichnung mit Haman (Abb. St. S. 632, 29) ist eine Armstudie, die ich für eine Studie zu dem rechten Arm des Jünglings rechts über der Delphica halte.

Oxford, 8. Anatomie für den rechten Arm des Jünglings rechts über Jesajas. Sie wurde von Berenson irrig auf die Figur am Baume in der Sündflut bezogen.

Casa Buonarroti, X, 49. Kleine Kreideskizze. Scheint mir erster Gedanke für den Jüngling rechts von der Libica.

Uffizien, 18718; Jacobsen u. Ferri III u. IV. Auf Vorderseite und auf Rückseite des Blattes ist eine Beinstudie, die ich als Studie für das linke Bein des Jünglings links über der Libica betrachte.

Louvre, 123 verso; Berenson 1585; St. 25. Neben der Studie: ein Rücken mit linker Schulter, sowie angedeuteter Kopf. Studie zum Jüngling rechts über Noah.

Louvre, 844. Auf dieser noch zu besprechenden wichtigen, bisher nicht beachteten Zeichnung finden sich die Beine und der linke Arm des Jünglings links über Ezechiel.

British Museum 1859, 6, 25, 567. Berenson 1483. Abb. St. S. 201. Die Studie des rechten Armes (die rechte Hand daneben wiederholt) wurde für den Jüngling links über der Persica benutzt. St. bezieht sie irrigerweise auf Adam in der Erschaffung (S. 598 A. 3). Die zweite Hand auf dem Blatte ist der Adams ähnlich, doch ist die Beziehung nicht absolut sicher.

Oxford. Skizzenbuch 25. Rob. IA. Abb. Fisher I, 3. Studie im Gegensinne zu dem Jüngling links über Jeremias. — Ebendaselbst 25. Rob. 4 A. Fisher I, 5. Skizze, die ein erster Gedanke zu dem Jüngling rechts über Jeremias sein könnte. Diese Annahme erscheint erlaubt, da sich im Skizzenbuche Studien zum Gottvater, der Licht und Finsternis scheidet, und zum Jonas, also gerade zu jenem Teil der Decke, wo der Jeremias sich befindet, nachzuweisen sind.

B. Die Medaillons.

15. Casa Buonarroti XIV, 70. Die Opferung Isaaks. St. hält sie für eine Studie für das Medaillon über der Libica. Ich setze die Zeichnung mit Berenson später an.

Wie Berenson (1545), möchte auch ich annehmen, daß die spitzig behandelte Federzeichnung in Oxford 1, welche den Auftrag eines Feldherrn darstellt und von St. nicht erwähnt wird, für ein Medaillon bestimmt war. Die Zeichnung ist sicher echt. Sie wurde übrigens von Battista Franco für seine »Schlacht von Montemurlo« benutzt.

Die Runddarstellung der Ehernen Schlange in den Uffizien 18721 halte auch ich für eine Studie zu einem Medaillon.

C. Kompositionen in den Gewölbeecken und an der Decke.

Hamans Bestrafung.

17. Casa Buonarroti, II, 12. Berenson 1657. »Studie für den lesenden Kämmerer in der Hamandarstellung.« Von Berenson erkannt, aber dem Michelangelo abgesprochen. Ich halte mit St. das Blatt für echt. Dieser irrt aber, wenn er die Armstudie auf Ahasver bezieht; sie stellt den Arm des die Treppe Hinabsteigenden dar.

20. Harlem, Teyler-Museum. Haman. Marcuard IX. Berenson 1670: Schule Michelangelos. St.: vielleicht Daniele da Volterra. Ich halte die Zeichnung mit Marcuard für echt. Jedenfalls ist sie nicht nach dem Fresko gemacht.

21. British Museum. Malcolm 60 (Kopie in Windsor). Haman.

Obgleich Morelli, Berenson und Loeser die Zeichnung einem Schüler Michelangelos geben, halte ich an deren Echtheit fest.

Hinzuzufügen habe ich:

British Museum 1859, 5, 14, 820. Rötel. Studie nach der Natur für den linken Fuß Hamans.

Zur Trunkenheit Noahs möchte ich bemerken, daß die Anatomie eines linken Armes und Schulter auf einem Blatte in München (Bruckmann 177) und die gleiche auf einer Zeichnung im British Museum (1859, 5, 14, 819; Berenson 1685), offenbar Kopien nach einer verschollenen Originalzeichnung, für den mittleren Sohn Noahs bestimmt war, nicht, wie St. will, für den in drei Exemplaren (Oxford, Paris, Venedig) vorkommenden Sibyllenentwurf (St. 41).

Die Sündflut. Die Zeichnung in den Uffizien 617 Br. 197, Berenson 1639, die von St. nur kurz in einer Anmerkung (S. 597) erwähnt wird, verdient nähere Beachtung, da sie ohne Zweifel Kopie einer verlorenen Studie Michelangelos ist.

Das Opfer Noahs. Es ist bisher noch nicht bemerkt worden, daß eine Skizze zum Kopfe Noahs sich auf der Zeichnung im Louvre zum Haman befindet (Abb. St. S. 632, 29).

Der Sündenfall und die Vertreibung.

27. Casa Buonarroti X, 44. »Studie für die Beine Evas im Sündenfall?« Kann ich nicht als Studie für das Fresko betrachten. Die Zeichnung ist nach meinem Dafürhalten nicht von Michelangelo. Die beiden folgenden Blätter ebendaselbst 28 und 29 wurden von St. richtig als Studien für den Adam in der Vertreibung erkannt.

Hinzuzufügen habe ich eine Rötelzeichnung im Louvre (nicht ausgestellt). Sie wurde bisher, außer von Wickhoff, dessen Namen ich auf dem Karton geschrieben fand, von niemand beachtet. Und doch ist dieses über jeden Zweifel erhabene Blatt von größter Wichtigkeit, wie ich des Näheren in meinem dritten Bande des Michelangelowerkes darlegen werde. Auf der Vorderseite befindet sich eine Studie zu einem Sklaven, sowie einige kleine Skizzen. Auf der Rückseite: links Entwurf zu einem Compartimento des Unterbaues des Juliusdenkmales: eine Victoria zwischen zwei Sklaven, über deren einem der Hermenkopf angebracht ist (ein Beweis gegen Berensons Behauptung und für die Zuverlässigkeit der Beckerathschen Zeichnung in Berlin), in der Mitte die Beine und der linke Arm des Jünglings links über Ezechiel; rechts die Gestalt des Adams in der Vertreibung (ohne Kopf und Arme), der hier im Gehen innehaltend und, wie es scheint, den rechten Arm hochhaltend dargestellt ist. Daneben rechts ein erhobenes Bein (für die Eva in der Erschaffung Evas).

Die Erschaffung Adams.

Zu den unter 30 bis 34 besprochenen Studien habe ich einiges hinzuzufügen.

Einmal möchte ich bemerken, daß die eine bisher nicht bestimmte Studie eines männlichen Rückens auf dem Harlemer Blatt Marcuard VIII (St. 31) für den die Beine Gottvaters stützenden Jüngling diente. Haendcke wollte seltsamerweise hier eine Studie für den Mann in der Sündflut, welcher einen Jüngling trägt, gewahren. — Zweitens möchte ich mich der Meinung R. S. Gowers (M. A. Buonarroti, London 1903) und Sidney Colvins anschließen, daß die herrliche Kopfstudie im British Museum, Malcolm 61, Berenson 1522 für den Adam gedient hat. St.s Einwand, der Kopf sei weiblich und schon wegen des Kopftuches nicht für einen Entwurf zum Adam zu halten, scheint mir nicht stichhaltig. Der Kopf ist doch offenbar männlich und Michelangelo hat hier nach der Natur gezeichnet und bei der Verwertung der Studie für das Fresko, wie er dies öfters getan, das Kopftuch weggelassen.

35. Mit der Sammlung Artaria 1885 versteigerte Federzeichnung. Von St. als zweifelhaft bezeichnet. N. m. D. sicher nicht von Michelangelo. Auch kann ich keine Beziehung zum Adam finden.

36. Venedig, Akademie. Rötel. Frühe Studie zum Adam. Dies von St. als zweifelhaft bezeichnete Blatt halte ich für eine variierende Nachzeichnung der Gestalt im Fresko.

D. Propheten und Sibyllen.

37. Oxford 12. Berenson 1554. »Mutmaßliche Studie zum Jonas.« Hier kann ich gar keine Beziehung zum Jonas finden.

38. British Museum Pp. 2, N. 123. Payne Knight. Berenson 1682. »Kopie nach dem Jonas.« Halte ich für eine echte, höchst interessante Vorstudie.

39. British Museum 1887, 5, 2, 115. Berenson 1486. Der sogenannte »Jesajas«. Ich stimme St. bei, wenn er hier die Studie für eine Sibylle erkennt, der Michelangelo später das Motiv des rechten Armes für den Jesajas entnahm.

40. Louvre. Berenson 1584. »Wahrscheinlich frühere Studie für die Erythraea«. Hier muß man sich wohl bescheiden, nur allgemein einen nicht verwerteten Entwurf zu einer Sibylle festzustellen.

43. Aufbewahrungsort unbekannt. »Studie für den Kopf der Cumaea.« Ist wohl Kopie nach dem Fresko.

Hinzufügen möchte ich den herrlichen weiblichen Kopf in Rötel in Oxford 10 (Berenson 1552), den St. (N. 55) auf den Jüngling in der Eleazarlünette bezieht, als Studie für eine Sibylle, die ausgeführt wie eine

Schwester der Libica und Erythraea erschienen wäre, und die Kostümstudien im British Museum 1859, 6, 25, 547; Berenson 1482.

E. Kompositionen in den Stichkappen.

St. führt fünf Zeichnungen (47—51) an. Ich gestehe nicht eine zu kennen, die mit Bestimmtheit als Studie für eine der Figuren aufgefaßt werden könnte. Die Analogien sind nicht schlagend genug.

F. Kompositionen in den Lünetten.

52. Florenz Uffizien 17379 und 17378. »Der Mann mit dem Geschlechtsregister.« Von Jacobsen und Ferri auf Apostel des ersten Entwurfes für die Decke bezogen. Ich möchte St. Recht geben, der hier erste Studien für die Abrahamlünette sieht.

55. Oxford, Rötel 10. Daß Michelangelo diesen Frauenkopf für den Jüngling in der Eleazarlünette benutzte, bezweifle ich, wie schon bemerkt.

Ich füge hinzu:

Casa Buonarroti I, 7; Berenson 1401. Frauenkopf. Dieser scheint mir nicht, wie Steinmann will (47), auf die doch ältliche, unschöne Frau in der Stichkappe über Osias, sondern auf die herrliche Erscheinung der Ezechiaslünette zu beziehen zu sein.

Das Oxforder Skizzenbuch halte ich, entgegen Berenson, sicher für echt.

Weitere Ausführungen und Zusätze zu den Zeichnungen für die Sixtinische Decke werde ich im kritischen Anhang zu meinem dritten Band bringen.

III. Die Deutung der Deckenbilder.

Nach Justis den Gemälden gewidmeten Betrachtungen noch über diese ausführlich sich zu äußern, dazu gehört ein großer Mut. So reich an originellen Beobachtungen, an tiefgründigen Charakteristiken, an feingeistigen Erwägungen ist die ihm verdankte Schilderung und Deutung des Michelangeloschen Werkes! Wir alle stehen, selbst wenn uns das Bedeutende, das von manchen anderen früher geäußert wurde, in der Erinnerung lebt, selbst wenn die eigene Meinung vielfach abweicht, unter dem Eindruck dieser Interpretation. Es konnte gar nicht anders sein, als daß dieser sich auch bei Steinmann geltend macht. Der Weg, den Justi insonderheit für die Erklärung der Propheten- und Sibyllenerscheinungen eingeschlagen hat, indem er des Künstlers Auffassung aus der Verarbeitung der literarischen Überlieferung begründete, und den positivhistorischen Inhalt gegenüber den von Henke in den Vordergrund gerückten Formfragen betonte, dieser Weg scheint kaum mehr zu umgehen zu sein. Indem man ihn verfolgt, bleiben aber noch Möglichkeiten genug, zu neuen An- und Aussichten zu gelangen.

Ich beschränke mich im folgenden auf ein kurzes, den im Werke gegebenen Darlegungen natürlich nicht gerecht werdendes Referat, da ich die Meinungen, die ich mir selbst gebildet, in meinem dritten Bande ausführlich darzulegen und neben die anderer Forscher zu stellen haben werde.

Hier ist vor allem nun hervorzuheben, daß Steinmann in seiner Erklärung sich durchaus an das Einfache hält: auf Hettners und Schefflers Deutungen des Gemäldezyklus aus Platonischen Vorstellungen heraus geht er gar nicht ein, und ebenso unbekümmert lassen ihn die Versuche anderer symbolischer Auffassungen. Selbst der vielbesprochenen weiblichen Gestalt — er nennt sie männlich — unter dem Arme des Adam erschaffenden Gottvaters gibt er keinen Namen. Nicht aus tiefsinnigen metaphysischen Gedanken, sondern aus der Verherrlichung des rein Menschlichen, wie der Meister es aus der mittelalterlichen Tradition entwickelt und von ihr befreit, erkläre sich alles und jedes. Entscheidend wird für diese Befreiung, so gut er die ältere italienische Kunst gekannt und in Einzelheiten auch an sie angeknüpft hat, die Antike. Indem St. die dekorativen Figuren zuerst bespricht, hebt er diesen Zusammenhang mit der Antike hervor, denn er läßt die Konzeption der nackten Jünglinge aus dem Eindruck von Donatellos Kopie des Diomedes mit dem Palladium entstehen — freilich nicht ohne für das Motiv der Kränze Quattrocentoputten, namentlich die Donatellos auf dem Verkündigungsrelief in S. Croce als vorbildlich zu betrachten — und erkennt, wie früher Portheim, dem Laokoon für die Ausbildung der Bewegungssprache des menschlichen Leibes bedeutungsvollsten Einfluß zu. Mit Justi weist er in den Bronzemedaillons und Giebelfiguren das Studium der Triumphbogen nach und betrachtet er den ersten Plan des Juliusdenkmales als hierin bestimmend für die dekorativen Figuren der Sixtinadecke in mehrfachem Sinne. Beiläufig möchte ich bemerken, daß wir aber von Gestalten mit Kränzen in jenem Plan nichts wissen!

Wie hier, so folgt er auch in seiner Schilderung der Historien und der Propheten und Sibyllen dem historischen Werdegang der Tätigkeit Michelangelos in der Kapelle, beginnt also im Osten mit der Verspottung Noahs und Zacharias und endet mit Jonas und der »Scheidung von Licht und Finsternis«, hierbei die bedeutende Zunahme des Heroischen, der Bewegungsenergie und der Größenverhältnisse von der »Erschaffung der Eva« an charakterisierend. Durch diese Anordnung gewinnt er eine Steigerung für diese seine Schilderung, aber freilich auf Kosten der Verdeutlichung des großen geistigen Zusammenhanges in dem gesamten Gemäldezyklus, der doch von Anfang an von dem Meister festgesetzt, von der Schöpfung bis zu Christus führt. Ich kann nicht umhin, dieses

Vorgehen als einen die Wirkung der gesamten Darstellung beeinträchtigenden Fehler zu beklagen.

Bei jeder einzelnen Historie berührt er das Verhältnis Michelangelos zu seinen Vorgängern, um dessen schöpferische Originalität in das hellste Licht zu setzen. Für die erste hält er an der Erklärung: Gott scheidet Finsternis und Licht, die Justi aufgegeben hatte, fest und will damit die »Scheidung von Wasser und Land« verbunden wissen. Der Charakterisierung Gottes als Geistes hier stellt er die höchste Betätigung der göttlichen Willenskraft in der Erschaffung der Gestirne und Pflanzen gegenüber. Das dritte Bild nennt er: »Gottvater segnend über dem Meer« und weist auf die Vision des Elias auf dem Berge Horeb und auf den Beginn des dritten Gesanges des Danteschen Inferno hin. Die Inspiration zu dem Bewegungsmotiv Gottvaters in der Erschaffung Adams möchte er in 2. Mos. 33, 19 und 22 »und will dich beschützen mit meiner rechten Hand« finden und betont, daß es sich nicht um die materielle Bildung, sondern um die geistige Belebung handle. In der Eva des fünften Bildes gewahrt er nicht, wie Justi, eine Mischung von Devotion und Gefallsucht, sondern demütige Dankbarkeit, schließt sich aber Justis Auffassung der Eva in der Vertreibung an. Bei Besprechung des Opfers Noahs wird die Bestimmung, die Michelangelo seitens der Stelle 3. Mose 1, 10 und antiker Opferdarstellungen erhielt, näher gekennzeichnet, in der Szene der Sündflut das Vorwiegen edler Menschlichkeit trotz der Entfesselung aller Instinkte hervorgehoben und die Verwertung einzelner antiker Züge (Kampf in der Barke, der einen Jüngling tragende Mann) bemerkt, die auch in der Gestalt Noahs in dem Gemälde der Verspottung (antiker Flußgott) zu erkennen ist. Auf Antiken macht St. auch bei Besprechung der Judith (der schlafende Wächter) und, wie andere vor ihm, bei der Ehernen Schlange (Laokoon) aufmerksam. Daß der Meister bei Haman an Dante gedacht, hatte schon Duppa, dem St. Recht gibt, angenommen.

Auf die Frage, welcher Gesichtspunkt für die Wahl der Propheten entscheidend gewesen, antwortet St., daß sie sich im besonderen auf Zacharias, Joel und Jonas beziehe, da die Darstellung von Jesajas, Jeremias Ezechiel und Daniel sich von selbst verstehe, und sucht die Erklärung aus den in der Kapelle gefeierten Festen zu gewinnen, wenigstens für Zacharias, welcher als Prophet des Palmsonntags seinen Platz über der Türe erhalten habe, durch welche der Papst einzog, nachdem er die Palmen unter das Volk verteilt, und für Joel als Propheten des Pfingstfestes (Beziehung auf die Pfingstvigilie und die Messe des hl. Geistes, beim Scrutinium der Papstwahl). Justis Annahme, es handle sich bei beiden Propheten um Anspielungen auf Julius II. und dessen Tätigkeit,

weist er zurück. Die Wahl des Jonas und dessen Anbringung in der Nähe des Altars ergab sich aus seiner symbolischen Bedeutung für Christus. Daß die Propheten, wie Justi will (im Zickzack) historisch angeordnet seien, gibt St. nicht zu. Im einzelnen weicht seine Deutung vielfach von der Justischen ab. Die Putten will er nicht als Prophetenschüler, sondern nur als belebendes, den Gedankenernst milderndes Element aufgefaßt wissen, und lehnt die Erklärung der Motive in der Prophetendarstellung aus bestimmten einzelnen Stellen der Schriften ab. Daß Joel die Porträtzüge Bramantes gegeben worden seien, hält er für undenkbar, bezeichnet die Tätigkeit Daniels als ein schnelles Notieren des Gesichtes, das dann in das große Buch eingetragen werden soll, benennt die Frauen bei Jeremias: Israel und Juda (Samaria und Jerusalem), die beiden untergegangenen Königreiche, und die Frau bei Jonas Ninive. Seine frühere Vermutung, daß Michelangelo sich in Jeremias selbst porträtiert, nimmt er zurück. Jesajas wird in Beziehung gesetzt zu der Ezechiaslünette, die in der Reihenfolge der Vorfahren Christi aus diesem Grunde nicht den richtigen Platz einnehme, und zur Erythraea, weil diese, wie der Prophet, das Weihnachtsfest verherrliche. Auch sonst werden Gemeinsamkeiten zwischen den sich räumlich entsprechenden Propheten und Sibyllen entdeckt, so in dem Priestertum bei Ezechiel und der Cumaea, in der Prophezeiung von der »bestia« bei Daniel und der Persica, in dem Verkünden der Passion Christi bei Jeremias und der Libica. Auch für die Sibyllen ist nach Justis Vorgang aus Kunst und Literatur alles mitgeteilt, was Licht auf die Besonderheit der von Michelangelo gewählten Darstellungsweise werfen könnte.

Neu und bestimmt ist die Interpretation der in den Medaillons dargestellten, bisher kaum beachteten Szenen. Es werden festgestellt vier Ereignisse aus dem Leben Daniels: nämlich die Ermordung Abners durch Joab, der Tod des Uria, Nathans Bußpredigt, Absaloms Tod, ferner einige aus Ahabs Geschichte: der Tod Jorams, der Sturz der Baalssäule und die Ausrottung des Geschlechtes, endlich Abrahams Opfer und die Himmelfahrt des Elias.

Was endlich die Vorfahren Christi betrifft, stellt St., wie mir scheint, mit Recht, die übrigens auch von mir gewonnene Ansicht auf, die Stichkappenkompositionen zeigten im Anschluß an die Lamentationen des Jeremias das Volk in der Gefangenschaft. Er führt aus, wie auch hier im Verlaufe der Arbeit von Osten nach Westen gewisse Veränderungen sich einstellen: zuerst erschienen ganze Familien, dann dominiere die Frau, die auch in den häuslichen Szenen der Lünetten die Hauptrolle spiele, in ihrer Mutterliebe und ihrem Mutterglück geschildert.

IV. Das Jüngste Gericht.

Auch für die Entstehungsgeschichte des Jüngsten Gerichts konnten wichtige neue Angaben aus Urkunden nicht beigebracht werden: nur das Datum der Enthüllung des Gemäldes wurde aus dem Diarium des Petrus Paulus Gualterius als 31. Oktober 1541 festgesetzt.

Zu dem Verzeichnis der Zeichnungen bemerke ich nur weniges, auf den kritischen Anhang zu meinem dritten Bande verweisend, wo ich unter anderem für die Echtheit einer ganzen Gruppe von Zeichnungen, die Berenson für Kopien hält, eintrete und Zusätze zu Steinmanns Katalog gebe.

63 A. British Museum. 1860, 6, 16, 5. Berenson 1684. Die Figur rechts unten in der Ecke scheint mir der Entwurf für einen nicht ausgeführten Engel, nicht, wie St. will, für die Frau über dem sich umarmenden Gattenpaar rechts im Getümmel der Seligen zu sein.

63 B. Ebenda. Rückseite. Zwei der Studien dienten nicht für den Engel mit dem Essigschwamm, sondern für den obersten Engel mit dem Gewand.

70. Casa Buonarroti V, 19. Berenson 1660. Steinmann sagt nichts von der Zeichnung in Oxford 70, 3; Berenson 1572 B, auf der dieselbe Figur erscheint.

71 B. Harlem, Teyler-Museum. Marcuard XIV. Berenson 1468. Nach hinten schreitender Mann. Ist doch nicht auf den Verdammten ganz links in der Gruppe der Hauptsünden zu beziehen, sondern eine Studie für eine nicht ausgeführte Figur.

78. Lille, 99. Berenson 1678. Diese Studie war der Stellung nach für einen in der Luft Schwebenden bestimmt, nicht für den Verdammten, der aus Charons Nachen springt.

80 A. Windsor. Berenson 1620. Steinmann beachtet nicht, daß die eine Skizze eine Studie für den Engel ist, welcher einen Auferstandenen an den Knien packt und nach oben entführt.

77. Windsor. Eine Photographie nach dem knienden Dämon, der einen Verdammten mit einer Harke aus dem Kahn herauszieht, ist von Braun (106) veröffentlicht worden.

Hinzufügen möchte ich:

British Museum 1885, 5, 9, 1893. Skizze einer mit erhobenen Armen aufwärts fliegenden Gestalt. Schon von Berenson mit Recht auf das Jüngste Gericht bezogen.

Casa Buonarroti, VI, 32. Studie zu einem nicht ausgeführten Auferstehenden. Auch von Berenson (1406) richtig bestimmt.

Paris, Louvre 707. Berenson 1591. Ist der Entwurf für den mit rechtem Bein knienden, von hinten gesehenen Verdammten in der Gruppe der Hauptsünden.

British Museum 1885, 5, 9, 1894. Zwei Skizzen einer kopfüber abwärts stürzenden Gestalt. Von Berenson (1511) richtig auf das Jüngste Gericht bezogen. Ich finde die Figur auf dem Londoner Gesamtentwurf des Sturzes der Verdammten (St. 75 A.) in der Mitte.

Lille 104. Aktstudie zu einem nicht ausgeführten Auserwählten.

Das Hauptgewicht bei der Deutung des Weltgerichtes, dessen unvergleichliche künstlerische Bedeutung auf Grund eines Vergleiches mit älteren Darstellungen anschaulich gemacht wird, ward von St. auf die Wirkung, die Dante auf des Meisters Phantasie hervorbrachte, gelegt. Im wesentlichen mit Wolfgang Kallabs Ausführungen übereinstimmend, geht er noch einen Schritt weiter als dieser. Die Beeinflussung durch die Divina Commedia wird, um nur das Wichtigste hervorzuheben, nachzuweisen versucht in der konzentrischen Anordnung der milizia santa um Christus, in der Petrus und Adam zugewiesenen Stellung, in der Auffassung der ringenden Verdammten nach Analogie des Gigantenkampfes, in der Kennzeichnung des einen Stürzenden als Nikolaus III., in der Darstellung der Zornigen, in der Gruppe der Francesca da Rimini, in dem Abwärtsfahren der von Teufeln und Schlangen Umzingelten, in dem Flug der himmelwärts Strebenden, in dem Motiv des am Rosenkranz emporgezogenen Paares, in der Seele, welche den Abendhymnus anstimmt, in dem Kampf zwischen Engeln und Teufeln um die Seele, in der Mühsal der Auferstehenden, in Charon und Minos, in dem Herausziehen der Verdammten aus dem Kahn, in der Verwertung der Ugolinoepisode.

Gewiß haben tief der Einbildungskraft Michelangelos eingeprägte Bilder aus der ihm so vertrauten Divina Commedia bei der Gestaltung des Werkes mitgewirkt, ja, sind einige entscheidende Vorstellungen aus dieser übernommen worden. Mir scheint aber, Kallab und Steinmann sind in der Herleitung der Motive zu weit gegangen. Bei einer Nachprüfung erweist sich vielfach die Analogie als eine nur sehr entfernte und gesuchte, wie ich an anderer Stelle ausführlicher darzulegen haben werde, und die Folgerungen, die St. aus dieser übermäßigen Betonung Danteschen Einflusses gezogen hat, werden schwerlich die Zustimmung der Forscher finden. Hatte schon Kallab in gewagter Weise die mächtige Frau links, welche eine zu ihr sich flüchtende jüngere schützend umfängt, Beatrice und ihre Schutzbefohlene Rahel genannt, so glaubt St., der in dieser »virago« die hl. Anna sehen möchte, sogar einen ganz direkten Hinweis auf eine bestimmte Handlung Beatrices in der Göttlichen Komödie zu finden. Er erkennt Dantes Führerin in der Frau rechts über Adam, und zwar wie sie im Begriffe ist, Bernhard von Clairvaux auf Dante hinzuweisen, unterstützt von Rahel, die ihre Befehle bekräftigt. Nun schaut jene Frau aber gar nicht auf die als

Bernhard gedeutete Figur, und wie St. letztere so taufen konnte, bleibt mir unerklärlich, denn dieser bärtige Mann mit der anliegenden Kappe auf dem Kopf trägt in keiner Weise mönchischen, sondern alttestamentarischen Charakter. Und Dante, zu dem jene Frau in Beziehung gesetzt wird? Er soll in dem verhüllten Auferstehenden ganz links unten dargestellt sein, zu dem sich sprechend ein bärtiger Mann wendet. Letzterer wäre Vergil. Auch dies scheint mir eine willkürliche, nur durch den Wunsch ermöglichte Hypothese. Denn weder zeigt der Auferstehende die Züge Dantes, noch ist der Stehende als Vergil gekennzeichnet, denn er trägt nicht, wie St. angibt, den üblichen Kragen, sondern einen Mantel. Hier dürfte Kallab das richtige getroffen haben, der dem Manne den Namen Ezechiel gibt.

Indem St. sein Werk in solchen Betrachtungen gipfeln läßt und es mit ihnen abschließt, scheint er mir an Stelle des Eindrucks, den das Jüngste Gericht hervorbringt, eine diesem nicht entsprechende Fiktion zu setzen. Er überträgt die selig verklärte Paradiesesstimmung der Commedia auf eine Schöpfung, die, selbst das Paradies in Aufruhr versetzend und Versöhnungsgedanken von sich weisend, das furchtbarste künstlerische Denkmal einer vernichtend tragischen Anschauung vom Leben ist. —

Bei diesen kurzen Andeutungen muß ich es bewenden lassen und möchte nach manchem, was ich kritisch zu bemerken hatte, mit Nachdruck wiederholen, was ich anfangs über das in diesem Werke Geleistete gesagt. Dort wies ich auf den Standpunkt hin, von dem aus Steinmann seinen Stoff aufgefaßt und von dem auch sein Werk beurteilt sein will. Er erkannte seine Aufgabe darin, sein hohes Thema durch weite Ausspannung des Rahmens zu einer künstlerischen und für einen Jeden verständlichen, fesselnden Gestaltung zu bringen. Daß ihm dies gelungen, daß er die Mühsal und Nüchternheit vorbereitender Untersuchungen zu verhehlen, den wissenschaftlichen Apparat einer freien Darstellung unterzuordnen und die künstlerischen Erscheinungen im Zusammenhang mit der gesamten Kultur einer großen Zeit zu behandeln verstanden, darüber kann kein Zweifel sein.

Denken freilich ließe sich auch eine andere Lösung der Aufgabe. Man könnte behaupten, ein Thema wie dieses: die Geschichte, Beschreibung und Deutung der künstlerischen Ausschmückung eines Gebäudes verlange von dem es Behandelnden ein entsagungsvolles Sichbeschränken einerseits und andererseits eine große Ausführlichkeit, oder besser gesagt: eine Beschränkung zugunsten der genauesten, fast schematischen Registrierung alles Tatsächlichen. Nur was unbedingt notwendig sei zum Verständnis und zur Würdigung des Künstlerischen solle gebracht werden, das hieße also in diesem Falle: alle die ausführlichen Exkurse über Leben und

Wirken der Päpste Sixtus IV. und Julius II., die Besprechung der allgemeinen künstlerischen Tätigkeit zu ihren Zeiten und die fast zu einer Monographie über den Künstler sich auswachsende Schilderung des Wesens, des Schaffens und der Anschauungen Michelangelos gehörten nicht in dieses Buch, sondern bedeuteten ein Übergreifen auf andere Gebiete und eine unnötige Wiederholung des in anderen Büchern Gegebenen. Kurze Charakteristiken und Hinweise hätten genügt. Dagegen sei vieles Wissenswerte erfordert, was man gerade nur hier suche und nun vermisse: so eine bis in jede Einzelheit gehende Besprechung der Zeichnungen, welche, in einer Künstlerbiographie nur ausnahmsweise möglich, gerade hier ihren Platz finde, weiter eine genaue Stil- und Formenanalyse, vor allem aber eine vergleichende übersichtliche Mitteilung aller der bedeutenderen Auffassungen und Deutungen, die im Verlaufe der Zeiten über die Kunstwerke geäußert worden sind, denn gerade diese Ansichten, in denen die Geschichte des dauernden Lebens und Wirkens großer Schöpfungen sich dokumentiere, erwarte man in einem solchen Buche zu finden.

Prinzipiell wird die Frage, ob dieser oder jener Standpunkt der richtige sei, sich nicht entscheiden lassen. Mit Doktrinärem kommt man auch in der Wissenschaft und gerade in ihr nicht weiter, sondern, sind nur die Vorbedingungen: Gründlichkeit der Forschung und sichere Methode, als erfüllt zu betrachten, einzig mit der Anerkennung der im Persönlichen begründeten verschiedenartigen Möglichkeiten in Auffassung und Gestaltung einer Aufgabe. *Henry Thode.*

Les miniaturistes français par **Henry Martin**, Administrateur de la Bibliothèque de l'Arsenal. Paris, Leclerc 1906 in — 4° mit 35 Abb. in Lichtdruck und Autotypie.

H. Martin ist der Verfasser des Handschriftenkatalogs der Pariser Arsenalbibliothek, das heißt der für den Kunsthistoriker brauchbarsten Bände unter allen den in der Anlage großartigen, in der Durchführung ungleichwertigen französischen Katalogen. Wer nach Miniaturhss. sucht, wird bei ihm nicht mit einem kurzen »initiales ornées«, »peintures«, »miniatures« abgespeist, sondern er findet zuverlässige Angaben über Ausdehnung und künstlerischen Wert des Schmucks und präzise Datierung. Man konnte sicher sein, daß wenn dieser Mann etwas über die französischen Handschriftenmaler zu sagen hatte, es etwas Gutes, Zuverlässiges sein würde. Das eben erschienene Buch hat zwar lange auf sich warten lassen, aber es hat unsere Erwartungen nicht enttäuscht. Es ist die Arbeit eines Bibliothekars — im besten Sinne; die Arbeit eines

Mannes, der im steten Umgange mit den ihm anvertrauten Hss. seine vollkommenste Befriedigung findet, der sie liebt und kennt bis in das Innerste ihres Wesens, dem sich in immer erneuter Prüfung und Vergleichung der Blick für die besonderen Eigenheiten einer jeden geschärft hat, der ihrem Werden, Wachsen und Abnehmen auf die Spur gekommen ist und ihnen alle Geheimnisse ihrer Erzeugung und ihrer Schicksale abliest. »Pour découvrir quelquesuns de leurs secrets j'ai étudié les œuvres; j'ai longuement contemplé les miniatures et j'ai noté ce que j'y voyais«. Und in dieses reine, ernsthafte Augenstudium mischen sich nie und nirgends unsichere Hypothesen oder Voreingenommenheiten, die er ausdrücklich in ihre Grenzen weist — ohne Namen zu nennen, wie in vorahnender Bewährung der goldenen Regel: de mortuis nil nisi bene.

Da das Buch bei einer beschränkten Auflage wohl nicht vielen Lesern des Repertoriums in die Hände kommen wird, referiere ich kurz zusammenfassend über seine Resultate, die sich im wesentlichen auf die vom 13.—15. Jahrhundert herrschenden Verhältnisse beziehen.

Wir müssen in den meisten Fällen einen Atelierbetrieb, insbesondere eine Arbeitsteilung zwischen dem »peintre« als »chef d'atelier« und dem »enlumineur«, annehmen. Jener erhält den Auftrag, das fertiggeschriebene Buch wird ihm lagenweise übergeben. Er teilt die Arbeit aus und gibt seine Anweisungen zuweilen wohl nur mündlich, oft aber in einer Form, die wir noch heute kontrollieren können: durch schriftlichen Vermerk oder durch Skizze. Überaus häufig sind die Beispiele, wo in Höhe des Bildes oder am oberen oder unteren Seitenrand der Gegenstand der Darstellung kurz bezeichnet ist — Notizen, die natürlich haben entfernt werden sollen, aber aus Unachtsamkeit stehen geblieben sind. Martin weist auf den Wert solcher Gegenstandsbezeichnungen für unsere Kenntnis der ma. Terminologie hin. — Meines Erachtens ist nun hier nicht in jedem Falle eine Anweisung des chef d'atelier anzunehmen, vielmehr kann es sich auch um erklärende Beischriften für den Leser handeln; diese stammen dann schon vom Schreiber und sind als solche an der regelmäßigen Einordnung und dem Schriftcharakter kenntlich. Es sind mir mehrere Beispiele derart vorgekommen, u. a. im bekannten Psalter lat. 10435. Selbstverständlich kann es sich auch um nachträgliche Erläuterungen handeln. — Eine besondere Art der Beischrift: »Hystoire plainne« oder »Hystoire simple« deutet darauf, daß die Hs. in Anlehnung an einen festen Bilderkreis ausgeschmückt ist. Für die livres d'heures wurde oft nicht der Gegenstand angegeben, sondern ein gebräuchlicher Titel. Das gleiche mag schon der Fall gewesen sein in Psalterien des 13. Jahrhunderts, wobei es zu mancherlei Verwechslung gekommen ist, wie z. B. gewisse nordfranzösische Psalter beweisen.

Kunstgeschichtlich wichtiger sind die Skizzen, von denen Martin einige interessante Beispiele abbildet. In vielen Hss., vor allem vom 13. bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts, hat er am Rande der Seite ganz flüchtige, lebhaft und sicher hingesetzte Andeutungen der Komposition entdeckt.[1]) Auch sie sollten natürlich nicht stehen bleiben, oft aber vertrug das Pergament keine Rasur; außer am Seitenrand kommen sie auch unter den Miniaturen selbst zum Vorschein. Die künstlerische Superiorität über die ausgeführten Bilder ist bemerkenswert und deutet auf eine andere Künstlerhand; dafür sprechen auch die Fälle, wo der Maler die Skizzen nicht verstanden oder wo der Zeichner seiner Skizze noch ein erklärendes Beiwort hinzugefügt hat. Eines besonders merkwürdigen Falles entsinne ich mich aus dem großen Bibelfragmente Royal 18 D VIII (Paris? ca. 1350); da war auf fol. 163 v. zur Apokalypse zunächst am unteren Seitenrand der sitzende Johannes gezeichnet; der ist dann durchgestrichen und dafür in Höhe der Miniatur das Abendmahl skizziert worden, wie es tatsächlich ausgeführt ist. — Mit dem Beweis für den Arbeitsverlauf ist aber der Wert dieser Skizzen sicherlich nicht erschöpft. Sie sind wichtig für unsere Vorstellung von der Stilbildung in jener Kunst. Wenn wir bedenken, daß — bis 1350 wenigstens — der künstlerische Charakter der Miniatur sich in jeder Nuance der Strichführung ausspricht, daß wir Schulen und Gruppen scheiden können nach gewissen Eigentümlichkeiten in Strichstärke und konventionellen Strichverbindungen (vor allem für die Gesichter) und dann plötzlich diese ganz freie, heftige, bald fortlaufend konturierende, bald eckige und intermittierende Zeichenart als unmittelbaren Ausdruck der künstlerischen Absicht finden, so können wir ermessen, welche ernste, bewußte Arbeit in der endgültigen Fassung gewaltet hat. — Eine Nutzanwendung für die Forschung: von zwei Exemplaren desselben Werkes ist das mit Skizzen versehene das primäre.

Neben solchen Skizzen hat der Maler noch andere Vorbilder gehabt: fertige Bücher und Vorbildersammlungen für bestimmte Typen. Diese letzteren sind ja für das ganze Ma. längst festgestellt.[2]) Kopien aus wesentlich älteren Hss. kenne ich nur in einem Fall: in der Bibel Arsenal 5211 aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, die auf byzantinische Vorbilder zurückgreift. Sonst ist doch wohl zu sagen, daß sklavische Anlehnung sehr selten vorkommt; so oft auch die gleichen Darstellungen wiederholt

---

[1]) Ein Hinweis auf sie findet sich schon bei Labarte, Histoire des arts industriels III, p. 159.

[2]) Vgl. Schlosser, Jahrb. d. Kunsts. d. ah. Kaiserhauses, XXIII, Wien 1902, S. 314ff.

werden, immer findet der Künstler eine neue Nuance. Interessante Beispiele für die Verwendung von Malerbüchern bildet Martin aus zwei livres d'heures des 15. Jahrhunderts ab: Petrus und Paulus einmal einander zugewandt, wie sie gedacht waren, das andere Mal einander den Rücken drehend. — Nicht glücklich scheint mir hingegen der Versuch Martins zu sein, aus dem bekannten Titelbild des Miroir historial fr. 316 (das doch übrigens nicht von einem »auteur beaucoup plus habile« stammt, sondern im 15. Jahrhundert völlig übermalt ist; die ursprüngliche Fassung haben wir im Leydener Exemplar) das Arbeiten nach Kopien im Gegensinne zu erweisen; die nach des Verf. Angaben hergestellten Abbildungen in der Umkehrung als »modèles prèsumés« enthalten viel mehr Linkshänder als das Original. Immerhin ist der zugrunde liegende Gedanke beachtenswert und mag bei Hss.-Studien zur Entscheidung über die Ursprünglichkeit einer Fassung im Auge behalten werden. Daß man ein Bausverfahren gekannt hat, bezeugt der Traktat des Jean de la Bègue vom Jahre 1431 (Paris Fr. 6741), der die Herstellung von »carta lustra, per quam transparent que sub ipsa sunt posita« beschreibt genau so, wie es die Analyse einiger Reste ergeben hat, die Martin in den livres d'heures Arsenal 416 und 1191 (15. Jahrh.) gefunden hat.

Der erwähnte Traktat gibt auch manchen Aufschluß über das Malverfahren; allerdings sind seine Angaben nach Martin mit Vorsicht aufzunehmen; Jean war nicht selbst Maler und hat seine Rezepte von verschiedenen Künstlern, u. a. von Jacques Cône, erhalten, die ihm gewiß ihr Bestes nicht anvertraut haben; vieles ist aus älteren Traktaten, wie dem Theophilus, übersetzt. Hier das Wichtigste, was Martin aus dem Traktat mitteilt: Die Farben wurden zumeist in einer Gummilösung, Rot und Blau mit Eiweiß hergestellt, als Farbstoff wurden Pflanzen verwendet; von Farbtönen ist eigentümlich die »membrana«, die Fleischfarbe, die für die hervortretenden Teile mit »posc«, einer Mischung der membrana mit Zinnober, gehöht wurde.[3]) Die Mischung wird abgestuft für jugendliche und Greisengesichter. Eingehend handelt Martin von der Herstellung des Goldgrundes. Blattgold ist durchaus nicht die Regel, vielmehr nur vom 12.—14. Jahrhundert angewendet und stets brüniert; sonst ist das Gold mit dem Pinsel aufgetragen, teils geglättet, teils matt gelassen. Eine Kombination beider Arten kommt vor, z. B. im »Psautier de S. Louis« Arsenal 1186. Für den Auftrag des Blattgoldes gibt es

3) Interessant ist hier die Veränderung, die des Theophilus Rezept für »Posch« bei dem Künstler des 14. Jahrh. erfahren hat: dort heißt es (I, cap. III): ... admisce prasinum (d. h. Grünschwarz!) et rubeum, qui comburitur ex ogra (!), et modicum cenobrii ..., hier fol. 100: mellez .. un poi de cynobre et j poi de mine ... Das entspricht durchaus der Verschiedenheit des Incarnats in Hss. des 12. und 14. Jahrh.

eine eingehende Beschreibung von J. Cône vom Jahre 1398: es wird eine »assiette« aus Kreide hergestellt und womöglich über einem leichten Kohlenfeuer aufgetragen in drei Schichten, deren jede mit Pferde- oder Eberzahn oder einem polierten Stein geglättet wird; auf die dritte kommt, noch ehe sie getrocknet ist, das ganz dünne Blattgold. Martin hat an unvollendeten oder abgeriebenen Miniaturen die Richtigkeit dieser Angaben prüfen können. Von der peinlichen Sorgfalt zeugt die Untersuchung, die Martin über das eigentümliche Relief der Goldgründe angestellt hat. Aus der Kreide der »assiette« allein ist es nicht zu erklären. Vielmehr findet man, daß es durch Vertiefung des Pergaments im Umkreise hervorgerufen wird: um den Goldgrund, der mit den Seitenrändern in einer Ebene liegt, ist eine Rinne gewissermaßen eingepunzt. Es handelt sich um ein bewußtes Entgegenarbeiten gegen die den Eindruck abschwächende Einsenkung des Goldgrundes in Hss. des 12. Jahrhunderts. Martin glaubt, daß die Farbe zumeist vor dem Gold aufgetragen sei; denn häufig finden sich Goldspuren auf den Farben.

Die ganze hier geschilderte Tätigkeit weist Martin dem »enlumineur« zu, der oft nur ein »ouvrier d'art chargé de colorier, sans plus, les dessins des maître« gewesen sei. Hier glaube ich nicht unbedingt zustimmen zu können. Ich meine, für die kunstgeschichtlich wichtigsten Hss. gilt das auf keinen Fall. Eine Trennung von Zeichnern und nur für die Kolorierung ausgebildeten Maler scheint in ihnen nicht möglich. Farbenwahl, Farbenauftrag, modellierende Führung des Pinsels bzw. letzte Strichmodellierung entspringen genau dem gleichen individuellen Stilgefühl wie die zugrunde liegende Zeichnung. In dem recueil de poésies Arsenal 3142 z. B. werden wir nicht die leicht lavierte Federzeichnung, die Martin in Fig. 23 abbildet, auf Rechnung eines höher begabten leitenden Künstlers setzen dürfen als die glänzend durchgeführten Deckfarbenbilder zu den Adenèsgedichten usw. zuvor. Aber auch bei den oft geringwertigen großen Zyklen wie Bible moralisée, Miroir historial usw. liegen die oft grellen Unterschiede zwischen den einzelnen Lagen nicht nur in der größeren oder geringeren Geschicklichkeit des ausführenden Malers, vielmehr entspricht einem verschiedenen koloristischen Gefühl stets auch ein verschiedener Zeichenstil. Ich glaube, daß abgesehen von der einheitlichen Disponierung des Stoffs durch den »chef d'atelier« die Arbeitsteilung weniger in Zeichnung und farbiger Ausführung als in selbständiger Ausschmückung der einzelnen Lagen durch verschieden begabte und verschieden geschulte Hilfskräfte bestanden hat. So etwa in den Evangiles de la Ste. Chapelle Addit 17341, wo der »Hauptmeister«, dem wir fol. 1—12 verdanken, keinen wesentlichen Einfluß auf die ikonographische und formale Gestaltung der weiteren Lagen gehabt zu haben scheint.

Nur kurz berührt Martin das Verhältnis von Schreiber und Maler. Er nimmt gewiß mit Recht einen allmählichen Übergang zur Spezialisierung an, vom Schreiber—Maler—Mönch des 13. Jahrhunderts bis beispielsweise zur Fünfteilung der tätigen Hände in fr. 145 vom Jahre 1517. Sicherer als die Identität von Schreiber und Maler wird meines Erachtens für die frühere Zeit der ständige Zusammenhang zwischen bestimmten Schreibstuben und Ateliers nachzuweisen sein. Wir können von einer Honoré- und einer Pucelle-Schrift reden, die sich mit dem Stil weiterhin überträgt (z. B. Honoréschrift und -Stil nach Châlons s. M.). Stilgruppen decken sich zumeist mit Schriftgruppen. Ausgenommen sind natürlich Fälle nachträglicher Illuminierung, Ausschmückung italienischer Hss. in Frankreich, ostfranzösischer Hss. in Paris usw. Nur selten kommt es vor, daß ein Gebiet künstlerisch von diesem, paläographisch von einem anderen Zentrum abhängig ist.

Martin ist nun auch einer Anzahl von Miniaturisten auf die Spur gekommen, die er mit Namen nennen und in ihrer Wirksamkeit verfolgen kann. Freilich ist hier auf reiche Ausbeute kaum mehr zu hoffen. Die Künstler signieren selten. Die Rechnungen und Inventare sind zumeist nicht eingehend genug gefaßt, um die Beziehung auf eine erhaltene Hs. möglich zu machen. Mit Recht weist Martin auf die Schwierigkeit der Stilkritik hin. Er hebt z. B. die starke Verschiedenheit zwischen den zwei unter dem einen Künstlernamen Pucelle gehenden Hss., Bible de Billyng und Bréviaire de Belleville hervor, die in der Tat nicht entschieden genug betont werden kann. Auf der anderen Seite können wir die Zahl der gleichzeitig an einem Ort arbeitenden Miniaturisten nicht mit genügender Sicherheit schätzen, um zu wissen, wie viele Künstler neben dem einen nur zufällig bekannten für ein bestimmtes Werk in Betracht kommen mögen. Selbst in einer so geschlossenen Reihe wie den Pariser Hss. vom Ende des 13. Jahrhunderts (hier nimmt Martin ca. 20 enlumineurs als gleichzeitig tätig an) ist es meines Erachtens unmöglich, zu bestimmten Zuschreibungen an Honoré zu gelangen. — Die Feststellung dieses Künstlers und seines Ateliers (des ersten Pariser Miniaturisten, den wir kennen; denn Henris, der Maler von fr. 412, ist dem Stil nach zu urteilen sicher nicht Pariser) ist ein Hauptverdienst von Martin. Das Nähere ist außer im vorliegenden Buch im Bulletin du bibliophile 1905—1906 nachzulesen. Bemerkt sei nur, daß ein enger Zusammenhang zwischen H. und seinem großen Nachfolger Pucelle in der Tat nicht nachweisbar ist. Meine Ansichten über die fremden Einflüsse auf P., die Martin leugnet, werde ich in anderem Zusammenhange aussprechen. Wertvoll ist der Hinweis darauf, daß P. schon zwischen 1325 und 1328 ein livre d'heures für den Hof hergestellt hat. Klar ist der Unterschied von Beauneveu

und Jacquemart de Hesdin formuliert: jener eine isolierte Erscheinung und nur gelegentlich Miniaturist, dieser reiner Buchkünstler, Atelierhaupt und in festem Konnex mit der Pariser Kunst. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts konzentrieren sich die enlumineurs um die Universität, die im Jahre 1368 ihrer 15 unter ihren »serviteurs« zählt. Für den weiteren Verlauf bringt Martin, soviel ich beurteilen kann, nur einen bisher unbekannten Namen: die Malerin Anastasie, die zur Zeit Karls VI. Spezialistin für Bordüren und Landschaften (!) gewesen zu sein scheint.

Weniger durch neue Beobachtungen als durch übersichtliche Zusammenstellung des Bekannten sind die Kapitel über das Gegenständliche in den Miniaturen, die Darstellung der menschlichen Figur, Kostüme (häufige Anachronismen, die bei isolierten Denkmälern so leicht zu Fälschungsverdacht führen!), Perspektive, Hintergründe, Rahmen und Rankenwerk von Wert. Es wird nur gewissermaßen ein Durchschnitt gegeben ohne Rücksicht auf historische oder lokale Gruppierung, für die ja gerade die zuletzt erwähnten Bestandteile des Schmucks so reiche Anhaltspunkte gewähren. Dankenswert ist die Aufzählung der Illustrationstypen in den Livres d'heures.

An den Schluß eher als in die ersten Kapitel hätte wohl die Studie über die in den Miniaturen vorkommenden Porträts gehört, deren Inhalt schon aus den Mém. de la soc. des antiquaires de France 1902 bekannt war. Bis gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts schloß das technische Verfahren der reinen Linienzeichnung eine wirkliche Porträtähnlichkeit aus. In der Tat sind alle die Abbildungen bestimmter Persönlichkeiten, die M. aus früheren Hss. aufführt, nicht als exakte Wiedergabe der individuellen Physiognomie anzusehen. Für Datierungen kann das scheinbare Alter des Dargestellten sicherlich nie in Betracht gezogen werden. Ich glaube, daß man auch dem Bilde der Königsfamilie im Livre de Dina e Calila einen Fortschritt in dieser Beziehung nicht nachrühmen darf, ist es doch eher geringer als das etwa 30 Jahre früher entstandene, viel reizvollere Bild im Méliacen fr. 1633. Ebensowenig kann man aus dem wie schon oben erwähnt, völlig übermalten Bild im Miroir historial einen Fortschritt herauslesen. Immer wieder muß betont werden, daß die Kunst bis etwa 1350 durchaus typisch, der Maler an feste Formeln der Darstellung gebunden ist. Erst in den Bildern Karls V. tritt eine wirklich porträtähnliche Wirkung zutage, das bekannte Porträt des Jean II. bedeutet einen Markstein in der Entwicklung, doch kommen selbst noch in den Darstellungen des Duc de Berry Schwankungen vor. Wichtig scheint mir, daß das Neue am Profilbild einsetzt; Profile waren von je, schon hoch im 13. Jahrhundert, Träger persönlichen Ausdrucks, darum in der das Individuelle hervorhebenden Kunst in England und Nordfrankreich bevorzugt. —

Martin macht darauf aufmerksam, daß es damals keine feste Sitte bezüglich der Barttracht gegeben habe: Philipp III und Philipp V. erscheinen bärtig, Philipp der Schöne und Philipp von Valois ohne Bart, Jean II. zeigt spärlichen Bartwuchs, ebenso das früheste Bild Karls V. in fr. 5707, während er in der Folgezeit stets glatt rasiert ist usw.

Das Buch ist gewiß, wie der Verfasser selbst nicht müde wird zu erklären, noch keine abschließende Darstellung des gesamten Kunstbetriebes der französischen Miniaturisten im späteren Ma. Aber die Grenzen sind abgesteckt, über die unser Wissen nicht jemals weit hinausgelangen wird. Der Hauptwert des Buches liegt aber wohl darin, daß es eine Fülle neuer Merkmale zutage gefördert hat und unsere Augen schärft für die allerfeinsten, darum aber gerade entscheidendsten Besonderheiten in jedem einzelnen Werk. *Vitzthum.*

Notiz.

Zu Springers Besprechung meiner »Dürer's Drawings« habe ich zu bemerken, daß bei populären Büchern und Zeitschriften in England stets ein besonderer »Bilderredakteur« seines Amtes waltet, völlig unabhängig vom Textverfasser, und oft genug ohne Rücksichtnahme auf diesen. Ich hatte vom Verleger nur den Auftrag, eine Anzahl Londoner und Albertina-Zeichnungen anzugeben, aus der dieser Bilderredakteur seine endgültige Auswahl treffen würde. Über Anordnung, Art der Wiedergabe etc. wurde ich nicht einmal befragt, geschweige daß ich Einspruch hätte erheben können. Gegen diese Gepflogenheit einer Nation kann der einzelne, noch dazu wenn er Ausländer ist, nichts ausrichten.

Die Stelle Dürer-Maes lautet so: »This is the verdict which a student unbiassed by patriotic prejudices will pronounce. Yet at all stages of Dürer's career, single works which seem to prove exactly the opposite of what has just been said will be met with. His case, indeed, is not so clear as that of Nicolaes Maes. Maes' early subject pictures are splendid, and we can scarcely believe our eyes when we see what abominable portraits he painted in his later period. But once having changed his manner, he never leaves us in doubt as to whether the decline of his powers is really so enormous. There are no intermediate good pictures. Taking it for granted, however, that Dürer's development, followed the lines I have described, what can be said when we come across the exquisite St. Paul, Sitting (Albertina), dated 1520, or the fine Felix Hungersberg, Kneeling (Albertina), dated 1520, or that marvellous Temptation of St. Anthony (Albertina), dated as late as 1521, in which the artist rises to a nobler treatment of the nude than he had ever previously attained to?« Mein »vergleichen« besteht also darin, die Gegensätzlichkeit zwischen Dürer und Maes' Entwicklung auszuführen, nicht etwa darin, gleichartige, beiden gemeinsame Punkte herausfinden zu wollen.

Hans W. Singer.

Berichtigung.

Nachdem ich meinen Aufsatz aus der »Walhalla« zurückzog und ihn erweitert als Buch erscheinen lasse, ist in meinem Artikel über Malerische Porträts aus dem deutschen Mittelalter (Rep. XXIX, 532) statt »Walhalla« zu lesen »Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland«, Verlag von Georg D. W. Callwey, München 1907. Mein Aufsatz in der »Christlichen Kunst« erscheint statt im Januarheft erst im Maiheft, was berichtigt werden wolle. *Dr. Max Kemmerich.*

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Balluff, Josef. Die Rathaussäle in Schwäb. Hall. Mit 2 Bildern. Schwäb. Hall. Wilhelm German.

Bogner, H. Die Grundrißdispositionen der zweischiffigen Zentralbauten von der ältesten Zeit bis zur Mitte des IX. Jahrhunderts. Mit 7 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 3.

Bogner, H. Die Grundrißdisposition der Aachener Pfalzkapelle und ihre Vorgänger. Mit 6 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 3.

Forrer, R. Von alter und ältester Bauernkunst. Mit 1 Tafel und 32 Abb. im Text. Eßlingen. Paul Neff. M. 1.

Gerstfeldt, O. v. Hochzeitsfeste der Renaissance in Italien. Mit 2 Mezzotintagravüren, 3 Einschlagblättern und 6 Abb. im Text. Eßlingen, Paul Neff. M. 1.

Goldmann, Karl. Die Ravennatischen Sarkophage. Mit 9 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 5.

Grisebach, August. Das deutsche Rathaus der Renaissance. Berlin. Edmund Meyer. M. 6.

Hadeln, Detlev Freiherr von. Die wichtigsten Darstellungsformen des H. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento. Mit 7 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 4.

Hagelstange, A. Führer durch die Bücherei des Kaiser Friedrich-Museums der Stadt Magdeburg.

Janitsch, Julius. Das Bildnis Sebastian Brants von Albrecht Dürer. Mit 3 Lichtdrucktafeln und 2 Abb. im Text. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 2.

Ortlepp, Paul. Sir Joshua Reynolds. Ein Beitrag zur Geschichte der Ästhetik des 18. Jahrhunderts in England. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 2.80.

Roth, Dr. Victor. Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Mit 74 Abb. auf 30 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 12.

Sammlung F. Sarre. Erzeugnisse islamischer Kunst. Teil I Metall. Mit 16 Tafeln und 54 Textabbildungen. Leipzig. Karl W. Hiersemann. M. 12.

Scheffler, Karl. Der Deutsche und seine Kunst. Eine notgedrungene Streitschrift. München. R. Piper & Co.

Schmidkunz, Hans. Die Ausbildung des Künstlers. Eßlingen. Paul Neff. M. 1.

Wölfflin, Heinrich. Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. Zweite vollständig neu illustrierte Auflage, bearbeitet von Hans Willich. München. F. Bruckmann. M. 4.80.

Woermann, Karl. Die italienische Bildnismalerei der Renaissance. Mit 1 Tafel und 58 Abb. im Text. Eßlingen. Paul Neff. M. 1.

Wustmann, Gustav. Der Leipziger Kupferstich im 16., 17. und 18. Jahrhundert. Mit 1 Abb. (Neujahrsblätter der Bibliothek und des Archivs der Stadt Leipzig). Leipzig. J. B. Hirschfeld. M. 4.

Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Abendmahlsdarstellung.

Von Dr. **Curt Sachs.**

I.

Der kunsthistorische Terminus »Abendmahl« deckt eine größere Menge von Darstellungskreisen, die zum Teil miteinander in keinem typologischen Zusammenhange stehen. Man könnte die Einteilung nach historischen, liturgischen und symbolisch-allegorischen Darstellungen vornehmen. Die historischen wären dann unterzuteilen in diejenigen, die die Einsetzung der Eucharistie beim letzten Abendmahl Christi, und die, welche die Verratsankündigung, die Kenntlichmachung des Verräters und Christus mit den Jüngern nach dem Weggange des Judas geben; die liturgischen in solche, bei denen Christus selbst (oder auch Johannes) als Meßpriester zelebriert, und solche, bei denen Geistliche die Kommunion austeilen oder selbst kommunizieren; in der letzten Rubrik würden Stoffe untergebracht werden müssen wie die Opfer Abels und Melchisedeks; die Personifikation der Kirche als Spenderin des Abendmahls; die Erhörung des Meßgebetes; Christus im Himmel thronend mit einer Hostie in der Hand.[1])

Die folgende Abhandlung befaßt sich lediglich mit denjenigen Werken, welche die Verratsankündigung und die Kenntlichmachung des Verräters darstellen; selbstverständlich werden andere Darstellungskreise, wie die Einsetzung des Sakramentes und die Fußwaschung, dann einbezogen werden, wenn sie ikonographisch zum Thema gehören.

Im Zusammenhange hat eigentlich nur Eduard Dobbert über das Abendmahl gearbeitet. Neben ihm kommen Forscher wie Riegel mit seinem Werk »Über die Darstellung des Abendmahles besonders in der toskanischen Kunst« (Leipzig 1869, 2. Ausgabe 1882) nicht in Betracht. Dobbert hat die Materie zweimal ausgiebig bearbeitet, einmal für die byzantinische Kunst allein (die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst, S.-A. aus Zahns »Jahrbücher für Kunstwissenschaft«, Leipzig 1872), dann im »Repertorium für Kunstwissenschaft« 1894—1895 für die bildende Kunst bis gegen den Schluß des 14. Jahrhunderts. Er hat nicht nur die wichtigsten Werke des früheren Mittelalters zusammengestellt und versucht ihre Entwicklung darzulegen, sondern er hat auch

[1]) Vgl. Dobbert im Repertorium für Kunstwissenschaft 1895, S. 353 ff.

äußerst wertvolle Hinweise auf die Zusammenhänge der frühmittelalterlichen Literatur mit der bildenden Kunst geliefert. Wenn nun doch der Versuch gemacht wird, das Abendmahl neu zu behandeln, auch diejenige Epoche, die schon in Dobbert den berufensten Interpreten gefunden hat, so glaubt der Verfasser darin eine Berechtigung seiner Arbeit zu finden, daß er nach einem anderen Gesichtspunkt vorgegangen ist, nämlich dem systematischen, der für seine Absichten mehr zu versprechen schien. Es handelte sich darum, zu erkennen, wie die Richtungslinie der deutschen Abendmahlsentwicklung verläuft, und zu diesem Ende erwies sich der Weg für eine überschauende Voruntersuchung geeigneter, der anstelle des Entwicklungsfadens den Verlauf der hauptsächlichsten Fasern gibt und so die Intensität des Fadens an jeder Stelle zeigt. Als günstigste Haupteinteilung ergab sich dabei diejenige, welche, dem Theater entnommen und in dem Zusammenhang der Abendmahlsdarstellungen mit dem Theater berechtigt, die Ausgestaltung des Vorgangs der Ausgestaltung der Bühne gegenüberstellt. So wird denn ein Überblick gewonnen, wie die Ankündigung des Verrates, die Kenntlichmachung des Verräters, das Verhalten der beteiligten Personen dabei, des Johannes, des Petrus und der übrigen Jünger im Laufe der Jahrhunderte wechselt und welche Differenzen sich in der Ausstattung der Details, der Komposition, der Gruppierung, der Form des Tisches, der Physiognomie des Judas und seiner Tracht usw. herausgebildet haben. Es wird bei einem derartigen analytischen Vorgehen leichter möglich sein, sich auf Einzelfragen einzulassen und etwa besondere Einwirkungen wie die vonseiten des geistlichen Schauspiels zu erörtern.

Für die Ankündigung des Verrates liegen drei biblische Quellen vor, streng genommen eigentlich nur zwei: Das Evangelium Matthäi und das des Johannes; dazu tritt im Anschluß an Matthäus mit unwesentlicher Modifikation Lukas. Der erste Evangelist berichtet:

»Und da sie aßen, sprach er: Wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten. Und sie wurden betrübt, und huben an, ein jeglicher unter ihnen, und sagten zu ihm: Herr, bin ichs? Er antwortete und sprach: Der mit der Hand mit mir in die Schüssel tauchte, der wird mich verraten. Des Menschen Sohn gehet zwar dahin, wie von ihm geschrieben stehet; doch weh' dem Menschen, durch welchen des Menschen Sohn verraten wird! Es wäre ihm besser, daß derselbige Mensch nie geboren wäre. Da antwortete Judas, der ihn verriet, und sprach: Bin ich's Rabbi? Er sprach zu ihm: Du sagst es.« (26, 21—25)

Bei Lukas wird der Verräter überhaupt nicht gekennzeichnet. Es heißt da:

»Doch siehe, die Hand meines Verräters ist mit mir über Tische. Und zwar des Menschen Sohn gehet hin, wie es beschlossen ist; doch

wehe demselbigen Menschen, durch welchen er verraten wird! Und sie fingen an, zu fragen unter sich selbst, welcher es doch wäre unter ihnen, der das tun würde. Es erhub sich auch ein Zank unter ihnen, welcher unter ihnen sollte für den Größten gehalten werden.«

(22, 21—24.)

Am ergiebigsten indessen ist das vierte Evangelium:

»Da solches Jesus gesagt hatte, ward er betrübet im Geist, und zeugete und sprach: Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten. Da sahen sich die Jünger untereinander an, und ward ihnen bange, von welchem er redete. Es war aber einer unter seinen Jüngern, der zu Tische saß an der Brust Jesu, welchen Jesus lieb hatte. Dem winkte Simon Petrus, daß er forschen sollte, wer es wäre, von dem er sagte. Denn derselbige lag an der Brust Jesu, und er sprach zu ihm: Herr, wer ist's? Jesus antwortete: Der ist's, dem ich den Bissen eintauche und gebe. Und er tauchte den Bissen ein und gab ihn Judas, Simons Sohn, dem Ischarioth. Und nach dem Bissen fuhr der Satan in ihn. Da sprach Jesus zu ihm: Was du tust, das tue bald. Dasselbige wußte aber niemand am Tische, wozu er's ihm sagte. Etliche meineten, dieweil Judas den Beutel hatte, Jesus spräche zu ihm: kaufe, was uns not ist auf das Fest; oder, daß er den Armen etwas gebe. Da er nun den Bissen genommen hatte, ging er sobald hinaus. Und es war Nacht«. (21, 13, 21—30)

Es wird nun zunächst zu untersuchen sein, wie sich die deutsche Kunst bei der Darstellung des Abendmahles zu ihren Quellen verhält. Der Matthäustext liefert dem Künstler spärliche Anregungen: Christus spricht, die Apostel sind betrübt und dringen in den Herrn, Judas greift in die Schüssel zusammen mit dem Heiland. Wesentlich ist das letztere. Reichlichere Ausbeute gewährt der Johannestext: Die Jünger blicken einander an, Johannes liegt an Christi Brust, ihm winkt Petrus, Johannes fragt den Herrn, Christus taucht den Bissen ein und reicht ihn Judas; dieser hat den Beutel; der Satan fährt in ihn; er entfernt sich.

Es ist nun nicht auffallend, daß die Künstler den Johannestext als die ergiebigere Quelle vorzogen, und daß fast alle Abendmahlsdarstellungen das vierte Evangelium zur Grundlage haben. Auffallend aber ist, daß aus der unendlichen Menge der Abendmahlsbilder einige wenige, zeitlich zusammenliegende auftauchen, die sich auf Matthäus stützen.

Die Hauptstücke dieser Gruppe sind zwei Miniaturen in Codices vom Anfang des 11. Jahrhunderts, in der Staatsbibliothek zu München und in der Biblioteca Queriniana zu Brescia. Der Münchener (Cim. 57. cod. lat. 4452) ist dem Bamberger Dom im Jahre 1014 von Heinrich II. geschenkt worden. Beide gehören der von W. Vöge nachgewiesenen rheinischen Malerschule

an. Die Miniatoren dieser Handschriften haben das Matthäusevangelium benutzt, mit der Verschiedenheit, daß Judas auf der Münchener Malerei den Bissen in die Schüssel taucht, während auf der Brescianer der Verräter mit der Rechten nach einem Fisch auf der Tafel greift, indes die Linke eine abwehrende Bewegung macht, gleichsam als wollte er, noch im Augenblick der Kennzeichnung, den Verdacht von sich abweisen.

Dabei muß überraschen, daß beide Male das Bild nicht dem Matthäus-, sondern dem Johannesevangelium beigegeben ist, ein Beweis dafür, daß eine alte Tradition mit neuen Einflüssen stritt. Die deutschen Künstler, aus dem Johannestext schöpfend, waren gewöhnt diesem die Illustration beizugeben; daß sie die alte Gewohnheit nicht aufgaben in dem Momente, als sie innerlich unlogisch geworden war, bürgt dafür, daß der Wechsel der Quelle kein bewußter, selbständiger gewesen ist, daß es sich um die Übernahme von außen kommender Vorbilder gehandelt hat.

Die Provenienz dieser Vorbilder kann keinem Zweifel unterliegen. Man hat sich heute wieder etwas von der F. X. Krausschen Unterschätzung des byzantinischen Einflusses auf das Abendland entfernt und ist sich der mannigfachen Einwirkungen von Osten her für das 11. Jahrhundert bewußt geworden. Unsere beiden ersten Bilder sind überdies noch in anderen Punkten von Byzanz abhängig. In beiden Fällen befindet sich Christus am linken Ende der Tafel, auf der Münchener Miniatur liegt er sogar halb. Beide Male begleitet er seine Rede mit der rechten Hand, während die linke eine Schrift hält, bei M. eine Rolle, bei B. ein Buch. Immerhin haben beide Künstler durchaus frei mit ihren Vorbildern geschaltet, denn der Rest der Darstellungen ist völlig abendländisch, vor allem die Isolierung des Judas, die kein byzantinischer Künstler jemals vorgenommen hat. Wie locker schließlich doch der Zusammenhang mit dem Morgenlande gewesen ist, zeigt u. a. das goldene Altarantependium des Aachener Münsters, welches um das Jahr 1000 wohl neben vielen anderen Einzelheiten auch die byzantinische Sigmaform des Tisches übernahm, aber aus Unverständnis das herumlaufende Polster, das den Sodalen zum Aufstützen diente, in einen erhöhten Rand verwandelte.

Jedenfalls ist unbestreitbar, daß in der gesamten deutschen Kunst, wie es schon Dobbert für das frühe Mittelalter behauptet hat, der Johannestext durchgängig maßgebend gewesen ist. Die wenigen widersprechenden Stücke sind von der byzantinischen Kunst abhängig, in der ja umgekehrt, wie Dobbert nachgewiesen hat, Matthäus den leitenden Text geliefert hat.

Während die eben besprochenen Codices mit einer Darstellung nach Matthäus den Johannestext illustrieren, kommt auch der umgekehrte Fall häufig vor, daß in Bilderbibeln und Evangeliarien Darstellungen nach Johannes bei Matthäus zu finden sind. Mitunter begleitet eine solche

Illustration sogar Texte, die ausdrücklich aus Matthäus und Lukas schöpfen und Johannes übergehen. Beispielsweise trägt ein Speculum humanae salvationis des 15. Jahrhunderts (o. O. u. J., Hain 14929) die Überschrift: » Cena dñi. Matth. XXVI et Lu. XXII «. Man kann daraus entnehmen, daß die deutsche Kunst sich nicht dazu herabgelassen hat, lediglich zur wörtlichen Illustration zu dienen, sondern daß sie sich in völliger Unbefangenheit wie selbstverständlich an das rein künstlerisch ergiebigste anschloß.

Auf die Frage, ob die durchgängige Bevorzugung des Johannesevangeliums wirklich stets bewußt war, also künstlerische Gründe hatte, geben die Dichtungen des Mittelalters die Antwort.

Für das frühe Mittelalter hat Dobbert eine große Anzahl von Dichtungen nachgewiesen, die den Hergang nach Johannes schildern: Die Schriften des hl. Ambrosius, die Predigten Bedas, die Gedichte Alcuins, der Heliand, die Reden des Gallus, Cyprian, Chrysostomus, Hrabanus Maurus, Paschasius Radbertus, Otfrieds Krist, Ekkehart IV. u. a.

Auch für die spätere Zeit kann man, wie wir sehen werden, eine Bevorzugung des vierten Evangeliums feststellen, aber auch andrerseits eine ganze Reihe von Texten anführen, die dem ersten folgen.

Bereits im Augsburger Passionsspiel[2]) spricht der Salvator:

»Dess hand mit mir in die schissel gat,
der selbig ist, der mich verrat«.
Also verschaidt des mentschen kind,
als die bücher geschriben sind.
O we we vnd aber we
geschicht dem selben ymmer me!
Dem mentschen wär besser gewesen,
sein muotter wär sein nie genesen,
Der das rain vnschuldig bluot
verkäft hat vmb schnedes guot,

Judas scarioth

Sag an, maister, mainstu mich?
soll ich nun yetz verratten dich?

Saluator

Ich sag dir, iudas, zu der frist,
du hast es gesagt als es ist.

Also eine fast wortgetreue Wiedergabe des Matthäustextes. Am Ende freilich sagt Saluator

---

[2]) Aus Sanct Ulrich und Afra. München, Kgl. Hof- und Staatsbibliothek, Cod. germ. 4370, 15. Jahrh. Ed. Aug. Hartmann, Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt. Leipzig 1880, p. 1—100.

Judas, gang hin vnd thuo das drat,
das du im hertzen wurdest zrat!
Judas stat auf vom tysch vnd lauft zuo der iuden rat.

Diese Bemerkung, die in den Evangelien nur bei Johannes vorkommt, ist in den Passionsspielen unter keinen Umständen zu vermeiden, weil der Dichter einen Übergang zu der nun folgenden Szene zwischen Judas und dem Hohen Rat braucht.

In gleicher Weise wie im Augsburger Spiel wird der Verräter auch im Oberammergauer Passionstext vom Jahre 1662 gekennzeichnet (Ed. Hartmann, Das Oberammergauer Passionsspiel, Lpz. p. 195—236).

Ein Beispiel für die Vermengung beider Überlieferungen bietet das Alsfelder Passionsspiel in der Kasseler Landesbibliothek. Die Kennzeichnung beginnt nach Ev. Matthäi und wird nach Johannes fortgesetzt:

»Finito rigmo Ihesus intingit, similiter et Iudas. Post hoc Iohannes ponit se ad pectus Ijesu et dicit: .... Ihesus respondet clandestine Iohanni dicens: Et cum hoc Ihesus porrigit Jude intinctum panem. Et sic Sathanas apparet Jude et dicit ei ....« (Ed. C. W. M. Grein, Alsfelder Passionsspiel, Kassel 1874).

Dazu bietet das Abendmahlsblatt des Wysehrader Kodex in der Prager Universitäts-Bibliothek[3]), der etwa ins Jahr 1130 zu setzen ist, eine Parallele. Christus taucht eine Brotrinde in den Becher, während gleichzeitig Judas einen Bissen in den Mund steckt. Diesem Matthäusmotiv stehen zwei Johannesmotive gegenüber: Johannes ruht auf Christi Schoß, und ein roter Vogel fliegt in Judas' Mund.

Ähnlich hatte schon hundert Jahre früher das Evangelistarium Kaiser Heinrichs III. aus Kloster Echternach in der Bremer Stadtbibliothek (Abb. H. A. Müller, Das Evangelistarium Kaiser Heinrichs III. in der Stadtbibliothek zu Bremen, in den Mitt. Z.-K. 1862, VII, 57 ff., Dobbert 366) Matthäus- und Johannesmotive nebeneinander benutzt: Judas berührt die Schüssel, indem er unter dem Arm seines Nachbarn Petrus hindurchfährt, gleichsam als könne er es nicht mehr erwarten, von der Speise zu genießen; Christus aber hält ein Stück Brot in der Hand, das er sich abgeschnitten hat. Das stammt, wenn auch etwas konfuse, aus dem Matthäus (Christus taucht ja nicht eigentlich gleichzeitig mit Judas den Bissen in die Schüssel); dem vierten Evangelium ist des Johannes Lage an Christi Brust entnommen.

Ebenso läßt sechstehalb Jahrhunderte später Jakob Sunter, der Meister der Abendmahlsdarstellung in Melaun bei Brixen, Judas mit dem Herrn zusammen in die Schüssel greifen, während er Johannes an Christi Brust

3) Abb. Kraus, Christl. Kunst II, 236.

legt (Abb. bei H. Semper, Reisestudien über einige Werke tirolischer Malerei im Pustertal und in Kärnten, im Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale II, 2, Fig. 14).

Ein anderes charakteristisches Beispiel für die Vermengung beider Überlieferungen bietet ein französisches Drama, die Passion des Arnoul Greban von 1452, in der es heißt:

JHESUS

l'ung de mes douze principaulx,
qui de sa main ose toucher
avec moy au plat pour manger,
me trahira sans nulle doubte.

Et notez ici que tous les apostres ont main dedans le plat et menjue Jhesus et Judas aussi . . .
und weiterhin:

Ici baille Jhesus le morceau de pain brun à Judas.

(Ed. G. Paris et G. Raynaud, Paris 1878, p. 235—236.)

Die wenigen Beispiele verschwinden gegenüber der erdrückenden Mehrheit der Johannes-Passionsspiele, und unsere Paradigmata selbst sind ja, wie wir gesehen haben, nicht frei von Motiven des vierten Evangeliums.

Im einzelnen nun gewährt das Johannesevangelium dem bildenden Künstler eine große Mannigfaltigkeit der Motive. Zunächst in der Ausgestaltung des Spieles zwischen Jesus und Judas.

Das Reichen der Hostie oder des Bissens läßt zwei Arten der Wiedergabe zu: Christus gibt den Bissen in Judas' Hand oder er steckt ihn in seinen Mund. Die zweite Fassung geht auf einen Gebrauch zurück, der im Mittelalter bei den kirchlichen Abendmahlsfeiern aufkam und den Zweck hatte, ein Krümeln und somit Verschwenden und Entheiligen des geweihten Bissens zu verhüten. Noch Luther in seiner Form. Missae von 1523 schreibt die Distributio per orem vor (Herzog, Real-Enc. [3], I, 71). Im Drama ist uns die Distributio per orem nirgends ausdrücklich vorgekommen. In der bildenden Kunst ist sie relativ selten, aus dem sehr einfachen Grunde, weil die Entgegennahme des Bissens mit dem Munde über den Tisch herüber bedeutend mehr Kompositionsschwierigkeiten verursacht als die andere Lösung. Ebensowenig wie sich in der Geschichte der Liturgie der Zeitpunkt feststellen läßt, in dem die Distributio per orem eingeführt worden ist, ebensowenig kann man in der Kunstgeschichte auch nur die weitesten zeitlichen Grenzen für ihre Darstellung ziehen. Es lassen sich lediglich Beispiele aus allen Gegenden und Zeiten anführen. Für das 11. Jahrhundert das Evangeliar des hl. Bernward im Domschatz zu Hildesheim (Abb. Dobbert 366 — Beißel,

des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim, Taf. XVIII), die Handschrift a VI 55 lat. im Stift St. Peter zu Salzburg (Abb. Swarzenski T. XXX, 84), 12. Jahrhundert: Der Bernhardskelch im Dom zu Hildesheim (Abb. Kratz, Der Dom von Hildesheim, Taf. V. 1); Der Liber Evang. ms. no. 9222 der Bibliothèque de Bourgogne zu Brüssel (Abb. Lacroix & Serré, Le moyen âge et la renaissance, vol. 2 Pl. L); der Reliquienschrein des hl. Andreas zu Siegburg (Abb. aus'm Weerth, Taf. XLVII, 1—1 b und XLVIII, 1—1 b); 13. Jahrhundert: Glasgemälde im Münster zu Straßburg (Abb. Martin & Cahier, Monographie de la Cathédrale de Bourges, père partie, Vitraux du XIIe siècle, Etude XII et XIV); Glasfenster in der Stiftskirche zu Bücken (Abb. Mittelalterliche Baudenkmäler Niedersachsens Bd. 2 Taf. 87); Sakramentar im Berliner Kupferstichkabinett (78 A 8); 14. Jahrhundert: Gotischer Teppich im Bayerischen Nationalmuseum zu München; Diptychon im Berliner Kaiser Friedrich-Museum; 15. Jahrhundert: Kupferstich des Meisters A. G. (B. VI. pag. 345. Nr. 1); 16. Jahrhundert: Gemälde der Sammlung Figdor zu Wien (Abb. Blätter für Gemäldekunde 1906, S. 180); Hans Holbeins d. J. Bild von 1515 in der Baseler Kunstsammlung; Albrecht Altdorfers Holzschnitt aus der Folge »Sündenfall« B. 31 (Abb. Sturge Moore, Altdorfer. London 1900); das Cranachsche Altarwerk in der Schneeberger St. Wolfgangskirche.

Im Anschluß hieran muß der ritualgeschichtlich interessanten Darstellung des Antiphonars Nr. 390—391 der Bibliothek zu St. Gallen aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts (Abb. Repertorium 1895, 359) gedacht werden, die eine getreue Illustration des Cyrill von Jerusalem bietet. Es heißt dort (Catech. myst. V, 21—22), die Gläubigen sollten »nicht mit ausgebreiteten Händen und auseinanderstehenden Fingern zur Eucharistie herantreten, sondern so, daß man die Linke unter die Rechte halte, die den König empfangen solle; in die hohle Hand empfange man den Leib Christi, indem man Amen antworte, und nachdem man behutsam die Augen durch Berührung mit dem heiligen Leibe geheiligt habe, solle man ihn genießen, acht habend, daß nicht etwas von ihm zugrunde gehe« (Funk, Kirchengeschichtliche Abhandlungen und Untersuchungen I 294). Diese merkwürdige Unterstützung der rechten Hand durch die linke beim Entgegennehmen der Hostie begegnet uns wieder in der St. Galler Handschrift.

Eine weitere Anregung, die das Johannesevangelium gibt, liegt in der Richtung der dramatischen Verknüpfung der beteiligten Personen. Zunächst das Spiel zwischen Jesus und Johannes.

»Es war einer unter seinen Jüngern, der zu Tische saß an der Brust Jesu, welchen Jesus lieb hatte. Dem winkte Simon Petrus, daß er forschen sollte, wer es wäre, von dem er sagte. Denn derselbige lag an der Brust Jesu, und er sprach zu ihm: Herr, wer ist's?«

Immer und immer von neuem hat die Kunst mit dem merkwürdigen Problem gerungen, das in der formalen Ausdeutung dieses Textabschnittes gestellt ist, ohne doch eigentlich jemals eine befriedigende Lösung zu finden.[4]) Der Grund ist unschwer einzusehen. Das Motiv des Ruhens an der Brust wird in einer Zeit berichtet, in der noch die alte orientalische Sitte des Liegens am Tische herrschte. Ein Ruhebett folgte dem Sigmabogen der Tafel, und man lag auf ihm in der Weise, daß ein Ellbogen sich auf ein um den Tisch herumlaufenden Polster stützte, während die freie Hand die Speisen zum Munde führte. Es kam auf diese Weise ein schräges Liegen zustande, bei dem es wohl angängig war, daß ein Sodale an der Brust seines Nachbarn und Hintermanns ruhte. In einer Zeit, wo sich die Erinnerung an diese Sitte verloren hatte, in einer Zeit der sitzenden Tafelrunde, hatte das Motiv natürlich keine Daseinsberechtigung und -Möglichkeit mehr. Trotzdem war auch der späteren Zeit das Bild des an Jesu Brust ruhenden Johannes als Symbol der gerade beim Abendmahl so bedeutungsvollen Liebe wichtig genug, um es beizubehalten.

Dobbert hat aus den Schriften des Ambrosius eine Anzahl Stellen angeführt (Repert. XIV, 181), »in denen die innige Freundschaft, die nach dem vierten Evangelium Jesus mit dem Johannes verband, das Liegen des Johannes an der Brust Jesu beim Abendmahle, als Quelle geheimnisvoller Weisheit des Evangelisten gepriesen wird. Bei den späteren abendländischen Kirchenlehrern findet sich wiederholt derselbe Gedankengang. So heißt es in einer Predigt Bedas (674—735) am Gedächtnistage des Johannes: »Daß aber der Jünger an der Brust des Herrn lag, war nicht nur ein Zeichen der jetzigen Liebe, sondern auch des zukünftigen Geheimnisses. Denn es wurde schon jetzt angedeutet, daß das Evangelium, welches dieser Jünger schreiben sollte, die Geheimnisse der göttlichen Majestät reichhaltiger und tiefer als die übrigen Blätter der hl. Schrift darstellen werde. Denn da in der Brust Jesu alle Schätze der Weisheit und der Erkenntnis verborgen sind, so ruht mit Recht der an seiner Brust, den er vor andern mit dem größten Geschenke besonderer Weisheit und Erkenntnis beglücken wollte. Wir wissen nämlich, daß die übrigen Evangelisten zwar viel über die Wunder des Heilands, weniger aber über seine Gottheit sagen. Johannes aber schrieb sehr wenig von den menschlichen Handlungen Jesu, sondern beschäftigt sich vielmehr mit Darlegung des Geheimnisses seiner göttlichen Natur, wodurch er deutlich zu verstehen gibt, welche Ströme der himmlischen Lehre, womit er uns tränket, er aus der Brust Jesu geschöpft habe«.[5])

---

4) Am ungeschicktesten liegt wohl Johannes auf dem bekannten Relief von St. Germain-des-Près.

5) Auserlesene Reden der Kirchenväter für die Sonn- und Festtage des christlichen

Entsprechend lautet es in einem Gedichte Alcuins auf die vier Evangelisten in dem Evangeliar von Prüm aus dem 9. Jahrhundert in der Stadtbibliothek zu Trier Nr. 23.[6])

»Virgo supra pectus Christi accubitare Johannes
In caena meruit riva exanclando fluenta«.

Und in der zur Zeit Ludwigs des Frommen entstandenen niederdeutschen Evangelienharmonie, dem Heliand (übertr. von Rapp. S. 108), wird ebenfalls hervorgehoben, daß der Lieblingsjünger »an der Brust Jesu der Geheimnisse viel voll tiefer Gedanken erfuhr«. (Repert. 1895, Bd. 18, S. 374.)

Und so sehen wir die Künstler jahrhundertelang sich mit der fruchtlosen Aufgabe abmühen, die beiden sitzenden Personen zu einer Gruppe im Sinne der Überlieferung zusammenzuschließen.

Die Art, wie die Künstler diese Gruppierung behandelt haben, ist hier nicht zu betrachten. Eine andere Frage hat uns zu beschäftigen. Die abendländische Kunst, in Verlegenheit gesetzt durch das in der Textstelle gegebene, ihr unverständliche Liegen, hat es sich vielfach nicht genügen lassen, in dem Anschmiegen Johannis einen Ausdruck der Liebe zu sehen, sondern hat schon frühzeitig in den Text einen Schlummer des Jüngers hineininterpretiert, den die zarte Jugend, in der man Johannes darzustellen liebte, durchaus begreiflich machte, zumal er ja vorher auf Jesu Geheiß den Weg zur Stadt gemacht und das Mahl bereitet hatte. Auch hier zeigen am klarsten die geistlichen Spiele, wie man sich im Mittelalter mit der Überlieferung auseinandersetzte. Noch im 12. Jahrhundert vermeidet man eine nähere Ausdeutung. Das Gedicht »vom Leben und Leiden Jesu, vom Antichrist und vom Jüngsten Gericht« sagt:

»Do winchten si einem manne,
den guoten sande Johanne,
Der leinte uf siner bruste,
sin minne waren veste ....«
(Ed. Hofmann, Fundgruben Bd. I, p. 168).

Also seine Liebe zum Herrn gleichsam als Kommentar für die eigentümliche Haltung herangezogen. Feiner gibt denselben Gedanken das mittelrheinische Osterspiel aus dem 14. Jahrhundert in St. Gallen (ms. 919):

»Tunc Iohannes inclinans caput ad pectus Ihesu dicat.

Jahres. Coblenz 1829, I, S. 173. — Migne, Patrol., Bd. 94 (Beda, Bd. 5), Spalte 44 f., wo es, offenbar infolge eines Versehens, in der Überschrift heißt: In die natali sancti Johannis Baptistae (statt Evangelistae).

[6]) Nach v. Schlosser, Schriftquellen Nr. 1058, S. 400.

Sage mir lieber herre min,
wer der vorreder moge sin?«

(Mone, Schauspiele des Mittelalters, Karlsruhe 1846, 1. Band, p. 98 f.)

Johannes legt schmeichelnd den Kopf an Christi Brust, um seine Frage zu unterstützen. Ähnlich auch im Alsfelder Passionsspiel:

»Post hoc Johannes ponit se ad pectus Ihesu et dicit . . . .«

Erst später wird ausdrücklich gesagt, daß Johannes schläft. Im Heidelberger Passionsspiel von 1514 (Universitätsbibliothek) heißt es:

»Als dann (nach der Fußwaschung) essen sie widder vmb vnd Johannes legt sich in Ihesus schoess . . . . Petrus weckt Johannem vnd sprichtt:

Johannes, wer jst doch der,
Vonn dem do redtt der herr?«
(Ed. Gustav Milchsack, Tübingen 1880, p. 147 ff.).

Ferner im Donaueschinger Passionsspiel aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Fürstlich Fürstenbergischen Bibliothek:

»Uff dise red weckt Petrus Johannem mit der hand und spricht . . . .«

Eine Angabe, wann Johannes einschläft, findet sich hier nicht; vielmehr wird vor der Sakramentseinsetzung gesagt:

». . . . . . . und sitzt Iudas zeunderst an tisch, Johannes uff der rechten sitten des Salvators und Petrus uff der lingken . . .«

Sehr verwirrt ist die Schilderung im Frankfurter Passionsspiel (Ed. Froning, Das Drama des Mittelalters, Stuttgart o. J., 2. Teil, p. 448 bis 451): Wenn nach der Verratsankündigung die Apostel ihre Unschuld beteuern, steht zwischen den Reden des Andreas und des Philippus:

»Johannes inclinet se super pectus domini «.

Nachher aber, wenn die drängenden Fragen der Jünger beendet sind, soll er in die Schüssel eintauchen:

»Salvator, Johannes, Petrus et Juda intingunt simul.«

Später, nach der Fußwaschung, fragt dann Petrus ganz unvermittelt den Johannes, wen denn eigentlich der Herr vorhin gemeint habe. Da antwortet Johannes:

»Petre, du sehe wohl, daß ich sliff!«

Geht schon hieraus hervor, daß die Dichter am Ende des Mittelalters nicht recht wußten, was es mit dem Schlafen des Johonnes auf sich habe, ob er in Wirklichkeit einschlief oder nicht, so sieht man es noch deutlicher im Egerer Fronleichnamsspiel von ca. 1480.«

»IOANNES decit:

Das sein mir wunderlich geschicht,
Seins nammen sol wir wissen nicht.
Ich bit, herr, mit fleiße dich,

Das du doch berichtest mich,
Wer doch ist der verretter dein?
Das mach mir, herre, heutte schein.
Et sic locat se ad pectus Christi, quasi dormiendo.«

(Ed. Gustav Milchsack in Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart CLVI. Tübingen 1881, S. 151 f.).

Auch der naive Auftritt in der Passion des Arnoul Greban (S. 236) ist bezeichnend:

S. Jehan »Il me prent inclinacion
de dormir (ne scay que peust estre)
sur le geron de mon doulx maistre;
humblement m'y reposeray.«
Icy se couche sur la poitrine de Jhesus.

Hier muß unbedingt die bildende Kunst auf das Drama Einfluß gewonnen haben; denn nur dort konnte aus dem Motiv des Liegens eine Unklarheit über den Zustand des Jüngers resultieren.

In den bildlichen Darstellungen der Szene ist es meist sehr schwierig, oft unmöglich, festzustellen, ob Johannes schlafend oder wachend gedacht ist. Uns sind nur wenige Werke bekannt geworden, auf denen Johannes, obwohl er sich an den Herrn anschmiegt, unzweifelhaft wacht. Zwei davon stammen aus dem 11. Jahrhundert: das Bernwardevangeliar im Hildesheimer Domschatz (Abb. Beißel, Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dom zu Hildesheim, Taf. XVIII) und die Salzburger Handschrift a VI 55 lat. 40 im Stift St. Peter (f. 27, Abb. Swarzenski, T. XXX, 84); zwei aus dem 12. Jahrhundert: der Wysehrader Kodex in der Prager Universitätsbibliothek (Abb. Kraus, Christliche Kunst II, 236) und das Hamburger Psalterium; endlich noch ein spätes Werk aus dem 16. Jahrhundert: der spätgotische Schnitzaltaraufsatz in der Kirche zu Windheim in Westfalen (Abb. Ludorff, Die Bau- und Kunstdenkmäler in Westfalen, Bd. 11, Taf. 76, Münster i. W. 1902). In allen diesen Fällen hat Johannes deutlich die Augen offen. Es ist festzuhalten, daß mit einer einzigen Ausnahme die Beispiele in der Frühzeit, im 11. und 12. Jahrhundert liegen.

Umgekehrt gehören diejenigen künstlerischen Erzeugnisse, in denen unzweideutig das Schlafen ausgedrückt ist, der Spätzeit, vor allem dem 15. und 16. Jahrhundert an: die Darstellungen in der Marienkirche zu Obermauern, in der Kirche zu Melaun bei Brixen (Jakob Sunter) und ein Flügelaltar aus Brixen im Innsbrucker Ferdinandeum (Abb. bei Hans Semper, Reisestudien über einige Werke tirolischer Malerei im Pustertal und in Kärnten, im Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Kunst-

und historische Denkmale II, 2, Fig. 12, 14 und 15) das deutsche Mskr. 3506 von 1436 (Bl. 37) in der Leipziger Universitätsbibliothek, das 1561 datierte, dem Kurfürsten August gewidmete Mskr. A. 273 der Dresdener Kgl. öffentlichen Bibliothek »Einfeltiger unterricht, wie man das Vater unser beten soll« (Bl. 57), Altdorfers Holzschnitt aus dem »Sündenfall« (Abb. T. Sturge More, Altdorfer 1900), ein oberdeutsches Gemälde der Sammlung Figdor in Wien (Abb. Blätter für Gemäldekunde 1906, S. 180), Holbeins früheres »Abendmahl« von 1515 in der Baseler Kunstsammlung, Wenzels von Olmütz Kupferstich Lehrs 27, das von Hans Schäuffelin illustrierte Speculum Passionis Nürnberg 1507, ein »Spiegel menschlicher Behaltnusz« o. J. u. O., der »Spiegel menschlicher Behaltnis« Basel, Bernhard Riehel, 1476 fol. (Hain 14936) das H. Schäuffelinsche »Plenarium oder Ewägely buoch« Basel 1514, Tilman Riemenschneiders Schnitzaltar in der Rothenburger Jakobikirche von 1505/6 (Abb. Klass, Skulpturenschatz II 185), Albrecht Dürers Abendmahlsblätter in der Großen und in der Kleinen Passion und sein Holzschnitt von 1523, schießlich ein Renaissance-Holzrelief im Hause des Frh. v. Fürstenberg zu Dahlhausen in Westfalen (Abb. Ludorff 8, 1900, Taf. XXXII). Noch später datieren zwei schleswigsche Denkmäler, ein Altarbild in St. Marien zu Flensburg von ca. 1600 und das Altarrelief in der Kirche zu Wöhrden (Abb. Haupt I 151) von 1613.

Dieser Anzahl stehen zwei frühere Beispiele gegenüber. Erstens das bereits erwähnte Liber Evang. in der Bibl. de Bourgogne zu Brüssel, das ins 12. Jahrhundert gehört, zweitens das deutsche Manuskript 78 A 8 im Berliner Kupferstichkabinett, aus dem 13. Jahrhundert.

Trotz den geringen Ausnahmen kann konstatiert werden, daß die Spätgotik und Renaissance im Gegensatz zu den früheren Perioden dem schlafenden Johannes den Vorzug gegeben haben, in der bildenden Kunst genau ebenso wie in der Dichtung. Aber wir werden hier, im Gegensatz zu dem gewöhnlichen Fall, die Unklarheit im Prinzip der bildenden Kunst in die Schuhe schieben, für die einzelnen Werke aber eine Wechselwirkung zwischen Dichtung und Kunst annehmen müssen

Wir waren in den Dramen manchen Stellen begegnet, in denen Petrus den Lieblingsjünger des Herrn fragt, auf wen die dunklen Worte sich beziehen mögen. Das war im Heidelberger und im Donaueschinger Passionsspiel der Fall gewesen. Auch die bildende Kunst hat gern von diesem Motiv Gebrauch gemacht, das ja schon der Johannestext angibt. Freilich hat es erst das 16. Jahrhundert aufgegriffen, wohl auch der erhöhten Kompositionsschwierigkeiten wegen. Am schönsten und größten hat Hans Holbein d. J. den Vorgang geschildert, als er sich in seinem zweiten Abendmahlsbilde unendlich weit von der deutschen Tradition

entfernte, der er noch drei Jahre vorher in seinem ersten Baseler Gemälde gefolgt war, so daß man mit unzweifelhaftem Recht angenommen hat, daß der Meister Bernardo Luinis herrliche Schöpfung in Lugano, das er von seinem damaligen Aufenthaltsorte Luzern aus bequem erreichen konnte, gesehen haben müsse. Johannes, dessen Hand auf Christi Oberarm ruht, an dem wohl eben noch sein Haupt gelehnt hatte, wird von seinem Nachbar Petrus gefragt, und unwillig fährt er zu dem lästigen Frager herum, der ihn aus glücklichem Schlummer geweckt hat; eine prächtige Gegenüberstellung des nüchternen Alten und des jugendlichen Träumers. Derber wird Johannes auf dem Stuckrelief des Altars von St. Nikolai zu Spandau geweckt. Petrus rüttelt den noch an Christi Brust liegenden heftig am Arm.

Freilich wendet sich Johannes auch manchmal selbst an den Herrn; vorzugsweise in der Frühzeit. Zuerst in dem Sacramentar Cod. M. S. theol. 23 der Göttinger Universitätsbibliothek, das aus Fulda stammt und wohl der 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts angehört (Bl. 58b — Abb. Dobbert 351); dann auf dem Aachener Domantependium von ca. 1000, endlich in dem Evangelistar 78 A 2 aus der Mitte des 11. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett (Bl. 35a — Abb. Dobbert 365), dessen Künstler den Vorgang dadurch noch klarer ausdrückt, daß Johannes mit dem Zeigefinger auf Judas weist, so daß der Beschauer deutlich sieht, um was es sich handelt. In allen drei Fällen wird die Antwort des Herrn nicht abgewartet, sondern gleichzeitig nimmt Judas den Bissen in Empfang.

Selten ist der alte Petrus gutmütig genug, den Jüngling schlafen zu lassen. In dem »Horologium devotionis«, Köln, Johann Landen, das dem 15. Jahrhundert angehört (Hain 2994), packt er in der Aufregung den Herrn selbst beim Arm. Später faßt er sofort Verdacht und wendet sich direkt an den Verräter; so bei Wenzel von Olmütz (Lehrs 27) und auf einem Kanzelrelief der Kirche zu Hemme in Schleswig-Holstein von 1567. Auch hierfür haben wir nur Beispiele aus dem 15. und 16. Jahrhundert.

Es bleibt zum Schlusse dieses Teiles unserer Untersuchung nur übrig, eine Anschauung zu gewinnen von dem Posieren und Agieren der nicht speziell charakterisierten Apostel. Die Passionsspiele bieten hier erklärlicherweise nicht viel Anregung. Durften doch bei der nötigen Freskotechnik des großen Dramas die Jünger keine individuellen Züge erhalten. Wenn auch die Gleichförmigkeit der Zeichnung nicht überall so auffällig ist wie im mittelrheinischen Osterspiel des 14. Jahrhunderts in St. Gallen, das einfach vorschreibt:

»Respondeant omnes per ordinem, primo Petrus:
Ihesus vil lieber meister min,
sage mir, sal ich ez sin?«

so erhebt sich doch das Drama niemals zur Gestaltung verschiedener Temperamente in den Jüngern. Die Regel ist, daß alle der Reihe nach in Zwei- oder Vierzeilern fragen, ob etwa sie gemeint seien. Hervorragende Beispiele dafür sind das Augsburger, das Heidelberger und das Frankfurter Passionsspiel. Dabei wird mitunter die Anonymität der Apostel gewahrt, wie in Heidelberg: »Einn Ander spricht.« Meistens aber werden die Personen bezeichnet; entweder nur durch die Überschrift, wie in Augsburg, oder aber durch ausdrückliche Namensnennung: der Wirt führt sie ein, wie im Donaueschinger Spiel (»Symon petrus auch da her bey, Johannes an der seyten sey!«), oder Christus spricht sie mit ihrem Namen an, wie zuweilen in den englischen Mysterien:

»Andreas: Master, am I that shrew?
Jesus: Nay, for sothe, thou Andrew.«
usw. usw. usw.

(Towneley Mysteries. Publication of the Surtees Society..MDCCCXXXVI. P. 180/181).

Endlich kommt es vor, daß die Apostel sich selbst vorstellen:

»Ich pins der zwelffpot Andreas ...«
»Ich bins genandt der groß Jacobus.«
(Egerer Fronleichnamsspiel, ed. G. Milchsack, S. 147).

Dagegen wird häufig der Eindruck gekennzeichnet, den Christi Worte auf die Gesamtheit der Jünger ausüben, in einer Weise, daß die Künstler unmittelbar daher Anregungen entnehmen konnten. Wenn es im Donaueschinger Spiel heißt:

»Uff disse red sehend die junger einander an und stat der Salvator von dem tisch uff ...«

so ist auf manchen bildlichen Darstellungen derselbe Eindruck geschildert. Erst das 13. Jahrhundert illustriert diese Regievorschrift. Das Straßburger Glasfenster zeigt die Apostel durch Christi Worte in schweren Kummer versetzt. Aber es wäre grundfalsch, daraus zu schließen, daß in bezug auf die Apostelschilderung nur jene Zeit Hand in Hand mit der Dichtung gehe. Vielmehr kann man mit Fug und Recht sagen, daß gerade dieses Motiv das denkbar ungeeignetste für eine dramatische Darstellung ist, indem sie die handelnden Personen höchstens Sekunden lang zu beschäftigen imstande ist; man muß an ein ganz anderes Agieren denken, wenn man sich vorstellen will, wie die Schauspieler die lange Zeit während der Abendmahlsaufführung verkürzt haben. Vgl. z. B. im Sterzinger Passionsspiel:

»Et tunc Salvator dat eis sedem et canit: Venite, comedite panem meum. Postea Salvator cum suis discipulis ad mensam sedens et de

appositis sibi cibariis comedunt. Scola judeorum canit. Postea Salvator canit: »Desiderio desideravi pascha manducare.«

Das Alsfelder Spiel (Froning III 678) schreibt vor:

> »Chorus cantat: Cenantibus discipulis etc. Tunc post modicum intervallum Jhesus surgit de cena ...«

Andere Pausen mußten z. B. entstehen, wenn, wie im Alsfelder Spiel, der Satan dem Judas erscheint.

Womit solche Pausen hauptsächlich ausgefüllt wurden, wäre unschwer zu erraten, selbst wenn nicht das Tiroler Spiel ausdrücklich sagen würde: »De appositis sibi cibariis comedunt«. Daß man diesem Teil der Aufführung von seiten der Schauspieler recht großen Wert beilegte, geht aus erhaltenen Rechnungsbüchern zur Genüge hervor. Im Raitbuch Zwickawers von 1478 (Bozener Archiv) finden wir:

> »Item dy kostung und Darlegung zw dem mandat (Mandat = Abendmahl, von dem Einsetzungswort »Mandatum novum do vobis«, *Wackernell XLII), mitsambt dem potten lon gen Brixen unnd umb dy oblatt, pretzen unnd wein, so ich von wegen der kirchen geben hab: facit alles 4 ℔. 3 gr.«

1481:

> »Item am weichpfintztag verbraucht zu dem mandatt wein 9 Maß, pretzen oblat, prott und anders, darzu kaufft 6 neu pecher, 3 ℔. 7 gr.«

1482:

> »Item am weichpfintztag verbraucht zu dem Mandatt oblat, pretzen, wein 6 Maß, 12 gr. 2 pf.«
>
> (Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol S. XLII.)

Da die Becher nur 1 Groschen das Stück kosteten (Raitbuch 1486: »Umb Syben hultzen pecherler, Sind braucht zum mandat am wychenpfintztag, von dem Sultzberger 7 gr. *Wackernell XLIII), und da auch für die Bretzeln nicht allzuviel ausgegeben wurde, (1487: »Zum Mandat pretzen am weyhenpfintztag 5 gr.« *Wackernell ebd.), so blieb für Wein ein recht stattliches Sümmchen übrig, so daß man den Schluß ziehen kann, das Trinken sei die Hauptsache gewesen. Dementsprechend sehen wir auch auf den bildlichen Darstellungen das Motiv des Trinkens bedeutend mehr verwendet als das des Essens.

Im 12. Jahrhundert inauguriert der Hildesheimer Bernhardskelch das Motiv, ein Apostel trinkt. Im Brüsseler Evangeliar greift einer nach dem Messer. Um 1200 läßt der Meister des Hamburger Psalteriums einen Jünger eine Hostie (oblatt) in den Mund stecken und einen andern seinem Nachbar das Trinkglas reichen. Auch das 13. Jahrhundert geht noch nicht weiter: auf dem Bückener Fenster greift ein Apostel in die

Schüssel. Mit dem Ende des 15. Jahrhunderts aber, also der Zeit der dramatischen Blüte, nimmt der Appetit ungeheuer zu. Die Westfalen haben in dieser Beziehung außerordentliches geleistet: die heiligen Männer auf dem Soester Fenstergemälde interessieren sich ganz und gar nicht für den ernsten Vorgang; sie essen und trinken unter munterem Schwatzen; der eine macht sich über eine Schüssel mit einem mächtigen Schweinskopf her, während ein prächtiger westfälischer Schinken noch seinem Untergang entgegensieht. So rührig gehts zwar selten zu; im großen und ganzen beschränkt man sich auf einen, der trinkt (Spiegel der menschlichen Behaltnis 1476; Samml. Figdor; Speculum passionis 1507), oder einen, der Wein einschenkt (Dürer 1510, Windheim, Samml. Figdor, Innsbrucker Augustinus Posch-Missale).

Gewöhnlich ist derjenige, der eingießt (wie bei Dürer, Innsbruck, Figdor u. a.) ein Mann, der nicht zu den Dreizehn gehört. Wer er ist, darüber geben uns die Passionsspiele Auskunft. Wir haben in ihm den Eigentümer des Hauses zu sehen, in dem die Abendmahlsgesellschaft Aufnahme gefunden hat. Der Wirt, »Architriclinus« oder »Hussvatter« (Donaueschinger P.), oder »Wirtt« (Heidelberger P.), oder »Hospes« (Sterzinger P.) genannt, bewillkommnet und bewirtet seine Gäste. Es kommt auch vor, daß ein Diener des Hausvaters auftritt, z. B. im Sterzinger Spiel, wo die ausgesandten Petrus und Johannes zuerst einem »Homo portans lagenam aque« begegnen, der sie dann zu seinem Herrn »Hospes« führt; ebenso tritt im Alsfelder Spiel ein »Servus« auf, der die Boten zum »Pater familias« geleitet. Auch in der Malerei kommt er zuweilen vor, z. B. auf dem Figdorschen Bild. Das Zitat deutet gleichzeitig die Provenienz des mächtigen Kruges an, der sich fast stets neben dem Wirt am Boden findet, etwa in Dürers »Kleiner Passion«: Lagoena ist »ein Gefäß mit gewöhnlich engem Halse und weitem Bauche und mit Henkeln, meist aus Ton« (Georges, Kl. Lat.-Deutsch. Handwörterb. VI. 1421); das paßt genau auf die Mehrzahl der in Frage kommenden dargestellten Krüge.

Es sei hier bemerkt, daß der Wirt und Diener der späteren Kunst nicht mit den aufwartenden Jüngern früherer Werke verwechselt werden dürfen, wie sie sich beispielsweise im Gregorianischen Evangelienbuch in Cambridge und auf den Tabernakelsäulen von San Marco zu Venedig und in neuerer Zeit auch noch auf Fra Angelicos Fresco finden.

Wenn für den Wirt die Herkunft vom Drama kaum bestreitbar ist, so darf nicht vergessen werden, daß der eingießende Mann überhaupt als aufrecht stehende Figur im Gegensatz zu den Sitzenden eine hohe formale Bedeutung hat und daß seine Verwendung in der bildenden Kunst

infolgedessen mehr als rein illustrativen Wert hat. (Vgl. z. B. über den Wirt der »Großen Passion« Wölfflin, Dürer S. 163.)

Die schmausende und zechende Tafelrunde erfährt also das größte Interesse um die Wende des 16. Jahrhunderts; wieder in der Blütezeit des Passionsspieles. Die anderen Funktionen, die man den Tischgenossen anweist, entbehren im großen und ganzen eines besonderen Interesses. In der Mehrzahl der Fälle bringen die Apostel dem ernsten Vorgang eine erstaunliche Indifferenz entgegen, die gelegentlich freilich den künstlerischen Vorzug des Kontrastes zugunsten der psychologischen Intensität des Hauptvorganges darbietet.

Daß das Bestreben, nach Analogie des Dramas die Apostel zu beschäftigen und die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sie zu lenken, die Kunst zuweilen auf Bahnen geführt hat, auf die man nicht mehr folgen möchte, dafür gibt es ein Beispiel, das zeigt, was das beginnende 16. Jahrhundert alles unter den Begriff kirchliche Kunst gerechnet hat, Rathgebs Altar von 1517 im Stuttgarter Altertümermuseum. Judas hat die Weinkanne umgeworfen, und der Wirt gibt seinem Aufwärter den Befehl sie aufzuheben; einer von den Jüngern schneuzt sich die Nase »mit den Fingern natürlich«, (Wölfflin, Dürer 21).

Wir hatten uns mit Judas bereits oben beschäftigt, als die Kenntlichmachung des Verräters und die Entgegennahme des Bissens erörtert wurde. Es wird nun zu beobachten sein, in welcher Weise die Künstler die Judasfigur ausgestaltet haben.

Zunächst die Wirkung des unwürdigen Genusses der Hostie. Johannes sagt: »Und nach dem Bissen fuhr der Satan in ihn.« Über die Benutzung des Motivs seitens der Kirchenlehrer vgl. Repert. 1895, 374 f. In den Fällen, in denen sich die bildende Kunst auf die Wiedergabe dieses Gedankens einläßt, geschieht es stets unter der gleichen Form: ein kleines Tier fährt in seinen Mund. Anfänglich ist es ein schwarzes Teufelchen: Cod. c. pict. 52, cod. lat. 15903, München, Staatsbibliothek, 11. Jahrhundert, oder ein Vogel, Benedictionale, Fürstlich Wallersteinsche Bibliothek in Maihingen b. Nördlingen, Bl. 37 a, 11. Jahrhundert. Später ein kleines graues vierfüßiges Tier: Cod. c. pict. 63, cod. lat. 835, München, Staatsbibliothek, Bl. wr. um 1300. Schließlich ein vierbeiniger Teufel mit Rüssel und feurigen (weißgelassenen) Augen: Biblia pauperum des Stiftes Kremsmünster (Abb. Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission Bd. V, Taf. IV), 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Eine originelle Abwandlung sehen wir in dem Berliner Sakramentar 78 A 8. Eine blaue Schlange umwindet Judas Leib und macht ihm den Bissen streitig. Wie sie einst Eva verführt hatte, so findet sie sich auch hier wieder ein, wo der sündige Mensch die verbotene Frucht genießt.

Wir haben ein Beispiel dafür, daß schon der Anfang des 11. Jahrhunderts diesen Gedanken aufgefaßt hat. Unter den Tituli, die Ekkehart IV. Mönch von St. Gallen, der 1022 oder 1023 Domscholaster von Mainz wurde, für die von Erzbischof Aribo von Mainz (1021—1031) geplanten, vermutlich nicht zur Ausführung gelangten Wandgemälde des Mainzer Domes gedichtet hat, lautet der auf das Abendmahl bezügliche:

»Hic sedet ad caenam dominus dulcedine plenam
Semper in hunc morem carnem sacrat atque cruorem
(Glosse: ad missas).
En post buccellam — felix qui praecavet illam!
Vae sibi quod natus! Judas crepit illaqueatus.«
(Glosse: insatanatus).

Im Liber Benedictionum aber, der Jugenddichtung Ekkeharts, die den Tituli vielfach als Vorlage gedient haben, heißt es:

»Sumpta buccella Judam satan intrat in illa
Discrepuit medius Satanem per viscera fusus.«
(Dobbert 348).

Es scheint also, daß Ekkehart an eine Darstellung des Satans gedacht hat.

Im Drama ist das Vogelmotiv nur ein einziges Mal zu finden. Im Donaueschinger Passionsspiel wird die Regieanweisung gegeben:

»Jecz sol Judas ein swartzen vogel
by den fussen in das mull nemen daz es flocke . . .«

Bei diesem einen Falle blieb es, erstens wohl der Schwierigkeit der Ausführung wegen, und zweitens, weil man vermutlich im Zuschauerraum nicht viel davon gesehen haben wird. Mit Sicherheit kann man in diesem Falle schließen, daß der Dramatiker von dem Miniator entlehnt hat. Denn sonst pflegen die Dichter Satanas in menschlicher Gestalt einzuführen; schon deswegen, weil sie, deren Hauptausdrucksmittel das Wort war, seiner beim Teufel nicht entraten mochten. So tritt er, wenigstens leise redend, im Frankfurter Passionsspiel auf:

»Diabolus venit et sibulat Jude in aurem . . .«

Im Alsfelder Spiel:

»Et cum hoc Ihesus porrigit Iude intinctum panem.
Et sic Sathanas apparet Iude et dicit ei . . .«

Alles in allem kommt die Episode selten genug in den Mysterien vor.

Des Verräters Tracht unterscheidet sich sehr häufig in nichts von der der übrigen Jünger, ja es kommt sogar eine Übereinstimmung mit Jesus selber vor (vgl. das Fenstergemälde aus dem 13. Jahrhundert

in der Bückener Stiftskirche, auf dem Christus und Judas mit dem gleichen weiß-blauen Gewand angetan sind); trotzdem hebt man ihn gern durch eine besondere Tracht, vorzugsweise die obligatorische der mittelalterlichen Juden, aus der Schar der übrigen heraus. Der Terminus a quo ist naturgemäß der 30. November 1215, an dem Papst Innozenz III. auf dem lateranischen Konzil den Juden die Anlegung einer besonderen Tracht befahl. In den bildlichen Darstellungen aber begegnet uns jüdische Tracht beim Judas erst im allgemeinen im 16. Jahrhundert: z. B. auf dem Gemälde Leonhard Schäuffelins im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (1511), in dem Missale des Propstes Augustinus I. Posch v. Neustift in der Innsbrucker Universitätsbibliothek aus den Jahren 1524—1526, wo Judas ein gelbes, ins Orange gehendes Gewand trägt, auf dem schon mehrfach herangezogenen Gemälde der Sammlung Figdor in Wien mit dem gleichfalls gelben Judaskleid, oder auf dem Steinrelief des Veit Stoß in St. Sebald, der ihm einen spitzen Judenhut gibt. Die auffallende Tatsache dieses späten Vorkommens kann nur auf Rechnung der Passionsspiele gesetzt werden. Daß diese den Verräter in der Judenkleidung vorgeführt haben, liegt bei ihrer meist stark judenfeindlichen Haltung nahe; leider sind indessen Belegstellen für ihr Vorkommen sehr selten. In einer Rechnung zu den »Ausgaben zu dem Spil des passions« in den Raitbüchern des Bozener Archivs von 1495 findet sich die Stelle:

». . . . Dem Anthoni Christl umb 10 eln praun tuch zu des Salvators Rock 10 ℔. Dem Hanns Lieb umb 12 eln gelb tuch dem Judas Rock. . .«

(J. E. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. Graz 1897. S. XLIV. XLV). Dann schreibt Raber in seinem Emmausspiel V. 172:

»Wie Judas Scarioth im gelbn klaid
Hat mit inen treffn ain geding.«

(a. a. O. S. LXVII. n.).

Zur notwendigen Ausstattung des Judas gehört dann auch der Beutel, der zunächst nur zur Bewahrung des Geldes für Christus und die Jünger diente, wie Johannes berichtet, der aber weiterhin, nach einem sehr einfachen Gedankengang, die dreißig Silberlinge für den Verrat enthielt und so zum Symbol des Verbrechens und zum Attribut des Verräters wurde. Auch hier ist ein Zusammenhang mit dem Drama nicht von der Hand zu weisen. Das früheste Beispiel, das uns bekannt geworden ist, stammt aus dem 14. Jahrhundert, also der Anfangsperiode der Passionsspiele: ein Teppich im Bayer. Nationalmuseum in München. Aber vorderhand blieb das Motiv vereinzelt. Häufiger begegnen wir ihm im 15. Jahrhundert. Und zwar stehen sofort die beiden Grundtypen fest: der Beutel lediglich als Attribut um den Hals gehängt (Geistl. Auslegung

des Lebens Jhesu Christi, o. O. u. J., fol., Hain 214b und Spiegel der menschlichen Behaltnis, Basel, Bernhard Riehel, 1476, fol., Hain 14936) oder psychologisch verwendet, indem Judas ihn verstecken muß und dadurch zum Mann des schlechten Gewissens gestempelt wird (Meister A. G., B. 3, und das Steinrelief des Veit Stoß in Nürnberg). Der erste Typus ist der frühere. Das 16. Jahrhundert gibt durchgängig den Beutel, und zwar meist in der späteren Version. Tscheuschner[7]) konnte in der dramatischen Literatur keine Belegstelle für das Vorkommen des Beutels finden. Immerhin läßt sich für Tirol wenigstens eine nachweisen; in der oben zitierten Rechnung aus Bozen von 1495 steht am Schluß:

»... unnd umb den Judasseckl 3 ℔. 4 gr.«

Es war ein lederner, denn er wurde vom Kürschner angefertigt. Wahrscheinlich wird im Drama die Entwicklung die gleiche wie in der bildenden Kunst gewesen sein: im Anfang reines Attribut, an einem Strick oder Riemen möglichst sichtbar umgehängt, später in der Hand gehalten und ängstlich vor den Blicken der Tafelrunde gehütet.

Noch ein weiteres Attribut, das sich bisweilen findet, ist der Hund, z. B. auf dem Altarrelief in Spandau von 1582. Auch hier muß das Passionsspiel zu Gevatter geladen werden. Das Haller Raitbuch von 1511 verzeichnet:

»Item nachdem sich Hanns Strauß, Huetter, als Judas unnd in annder wege im Spil des passions brauchen lassen, hat im ain Erung geben 1 ℔., unnd mer im geben für ain claidung, umb ain großen hunt damit er auf die pün kommen ist, 4 ℔.«

Die Erklärung für das Auftreten des Hundes kann wohl nur die sein, daß auch er zur Unterhaltung des Publikums mitgebracht wurde und durch Apportieren, Kunststücke und Gefüttertwerden die Zuschauer amüsieren sollte.

Die Art, wie Judas charakterisiert wird, ist vielleicht das deutscheste in den Abendmahlsdarstellungen, dasjenige, worin die Künstler am nationalsten, am unabhängigsten von fremden Einflüssen sind. Während in Italien Judas im Sinne der Tragödie zur dämonischen Größe des bösen Prinzips erhoben wird, wenn Leonardo ihn zum ganz großen Verbrecher gestaltet, dem man Shakespeares Worte in den Mund legen möchte: »I am determined to prove a villain, and hate the idle pleasures of these days«[8]), wenn Andrea del Sarto in ganz modernem Geiste aus ihm das Werkzeug eines unerbittlichen Schicksals macht, das ihn zwingt ein Verräter zu sein, und dessen er sich schaudernd bewußt

7) Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen. Rep. f. Kunstw. 1904, S. 303.

8) King Richard III, I 1.

wird, ist er in Deutschland eine insgemein karikierte, oft burleske Figur im Sinne des Volksschauspiels, bestimmt, in aufdringlicher Weise die Aufmerksamkeit der Masse auf sich zu lenken und in gleichem Maße ihren Abscheu wie ihre Heiterkeit zu erregen. Nirgends wird dieser Fundamentalunterschied eigentlich deutlicher als da, wo deutsche und italienische Kunst zusammenzutreffen scheinen. Als Martin Schaffner im Jahre 1512 die Hochaltarstaffel für das Ulmer Münster schuf, benutzte er Leonardos Hauptwerk in dem Maße, daß er einige Figuren unmittelbar in sein Bild hinübernahm; unter anderem kopierte er den Judas ziemlich genau. Dem Deutschen war indessen die italienische Auffassung so fremd, daß er diesen jäh zurückfahrenden Judas einfach in einen Apostel verwandelte und einen seinem Geiste gemäßen laut gegen den Verdacht protestierenden Judas hinzukomponierte. Es ist wunderbar, daß in diesem Punkte die deutsche Kunst sich eigentlich kaum entwickelt hat, und daß sie von dem bereits in den frühesten Zeiten festgelegten Typus bis in die Gegenwart hinein nicht mehr losgekommen ist, ähnlich wie sich ja auch die gemütliche und humorvolle Figur des Teufels Jahrhunderte lang in Deutschland unverändert erhalten hat.

Das 9. Jahrhundert enthält sich noch einer näheren Kennzeichnung. Erst im 10. fängt man an Judas zu brandmarken. In der Bamberger Handschrift A II 52 Bl. 60a (Kgl. Bibliothek) begegnet uns ein Judas mit schwarzem Schnurrbart. In dem St. Gallener Antiphonar 390/391 (Abb. Dobbert 359) wird er gebückt gegeben. Im ersten Fall also eine sehr kindliche Ausdruckssprache, im zweiten bereits eine große Deutlichkeit der Anschauung: solche Tat kann nur ein »Niedriger« begehen. Durchgängig fehlt der Nimbus.

Das 11. Jahrhundert baut die Maske und die Pose weiter aus. Auf dem Berliner Evangeliar 78 A 2 (Kupferstichkabinett) bekommt Judas ein rotes Gewand und strohgelbe zu Berge stehende Haare; als Christus ihm den Bissen reicht, bemüht er sich seinen Schreck hinter einer frechen Miene zu verstecken und greift habgierig mit beiden Händen zu. Im Bernward-Evangeliar des Hildesheimer Domschatzes (Abb. Dobbert 365) wird Häßlichkeit und Heuchelei noch weiter getrieben. Judas muß niederknien und, während er mit falscher Ergebenheit zu dem Herrn aufblickt, dessen Hand fest umklammern, wie wohl Kinder zu tun pflegen, wenn man ihnen eine Lieblingsspeise in den Mund steckt. Das heuchlerische Gesicht ist im ganzen Jahrhundert gebräuchlich. Vereinzelt kommt Judas auch in kleiner Gestalt vor, z. B. auf dem Tragaltar im Stifte Melk (Abb. Lind, Mitt. k. k. Z.-K. 1870 S. XXX, Taf. IIf. Österr. Atlas LXXXVI. 8. 10). Merkwürdig ist die Handschrift a VI 55 at. 4° im Stift St. Peter zu Salzburg aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts

(Abb. Swarzenski, Regensburger Buchmalerei T. XXX. 84), die den Judas bartlos gibt. Die byzantinisierende Gruppe ist in der Charakterisierung des Verräters zurückhaltender. Auf dem Aachener Antependium nimmt Judas den Bissen mit sehr ängstlichem Gebaren in Empfang, er faßt sich verwirrt den Kopf und schickt sich zum Davonlaufen an; er ist aber keineswegs entstellt. Vollständig von jeder Betonung des Judas hält sich jedoch das schon früher erwähnte Brescianer Evangelistar, das ja byzantinischen Einflüssen noch näher steht, fern. Judas ist lediglich durch eine charakteristische Handbewegung gekennzeichnet, mit der er gegen den Verdacht zu protestieren scheint, während die Rechte in die Schüssel greift.

Das 12. Jahrhundert weiß diesen Motiven keine neuen hinzuzufügen. Kniende Stellung und Bartlosigkeit: Brüsseler Evangeliar (Bibl. de Bourgogne ms. n. 9222); gemeine Begehrlichkeit: Langobardischer Kodex in Oxford (Bodleyanische Bibl.—Abb. Westwood, Palaeographia sacra pictoria, London 1843—45, Lombardic Manuscripts p. 2). Das Psalterium N. 85 der Hamburger Stadtbibl. (Abb. Mitt. Z. K. XI, CXIII) läßt den bartlosen Judas gierig, die beiden Arme ausgestreckt, auf den Tisch springen; das Motiv wirkt übrigens bei dem vollständigen Fehlen jeder Raumillusion weniger gewaltsam als es nach der Beschreibung den Anschein hat. Bei dem prachtvollen romanischen Kelch der Kirche zu Tremessen (Posen) hat man sehr geschickt das Material zur Charakteristik benutzt; während nämlich alle anderen Figuren vergoldet sind, ist beim Judas das Niello des Grundes ausgespart, so daß er allein schwarz heraustritt; er ist gleichfalls besonders klein gebildet (Abb. Przezdziecki u. Rastawiecki, Wzory Sztuki Sredniowiecznej i z epoki odrodzenia po koniec wieku XVII. w dawnej Polsce. W Warszawie i w Paryzu, 1853—55, q, XX).

Im 13. Jahrhundert wird Judas noch tiefer gedemütigt: im Gewölbe von St. Maria Lyskirchen zu Köln (gegen 1280) muß er am Boden sitzen. Ebenso auf einem Fenster des Straßburger Münsters und auf dem Diptychon des Berliner Museums. Daß aber hier von einer stetigen Entwicklung keine Rede sein kann, beweist das Beispiel jenes Fensters in der Bückener Stiftskirche, das den Judas in nichts von den übrigen unterscheidet, ihn vielmehr Christus in der Kleidung völlig gleichstellt.

Mitunter findet auch der Künstler sein Gefallen daran, das schlechte Gewissen anzudeuten, indem er Judas sehr leise herbeischleichen läßt, wie in dem Cod. c. pict. 63 (cod. lat. 835) der Münchener Staatsbibliothek.

Ausnahmen kommen freilich auch hier vor: so wenn der Brixener Flügelaltar im Ferdinandeum (Ende 15. Jahrhundert) den Judas völlig uncharakterisiert läßt.

Erst das 16. Jahrhundert verwendet wieder mehr Phantasie auf die Judasfigur. Bei Martin Schaffner protestiert er laut gegen den Verdacht, während der Maler des Figdorschen Bildes ihn den Demütigen spielen läßt, indem er ihm die Hände beim Empfang der Hostie faltet, genau übrigens wie schon der Schöpfer eines Gemäldes in der St. Georgkirche im Domleschgertal (Graubünden) (vgl. Rahn in Jahrb. f. Kunstw. 1871. S. 116) und der des Flügelaltars aus Brixen im Ferdinandeum ihn dargestellt hatten. Doch auch als »wilden Mann« mit rotem Haar und struppigem Bart und furchterregenden Gesichtszügen mochte sich das Volk den Missetäter gern vorstellen, und so finden wir ihn in dem Augustinus-Missale der Innsbrucker Universitätsbibliothek. Rotes Haar gibt auch das lateinische Cancional in Jungbunzlau, das von böhmischer Hand ausgemalt ist (Blatt i j K). Albrecht Dürer zeichnet ihn in ähnlicher Weise: roh und brutal, mit ungepflegtem Haupt- und Barthaar, mit vortretender niedriger Stirn, platter breitgedrückter Nase und dicken, wulstigen Lippen; am packendsten wohl ist seine Figur auf dem Abendmahl der Großen Passion, wo er dem Nachbarn, der ihn vermutlich zur Rede stellt, mit gemeinem und doch verlegenen Grinsen und sprechender Handgeberde antwortet, während er sich ängstlich zusammenkrümmt, um den verräterischen Beutel zu verbergen.

Hans Holbein d. J. gibt auf seinem ersten Abendmahl einen Judas, dem fast gar keine Bedeutung zukommt; in größter Eile stürzt er auf Christus zu (wo war er vorher? sein Schemel steht vor ihm!), sein Gesicht ist nicht gerade vertrauenerweckend, ohne indes besonders böse oder unglücklich zu sein. Das zweitemal aber gelingt es ihm, eine Figur von grandiosester Niedertracht zu erfinden. Dieser in sich zusammengesunkene brütende Gauner mit der ungeheuren, herabgezogenen Nase und dem heraufgeschobenen widerlichen Mund, wie er, mit der rechten Hand auf den Schemel gestützt, die linke im Gesicht, jeden Augenblick bereit ist, geräuschlos aufzustehen und sich davonzumachen, gehört zu den wenigen ganz großen Gestalten der Kunst, die sich dem Beschauer unverlöschlich einprägen.

Ein Wort noch über die Placierung. Das älteste deutsche Abendmahl, im Drogosakramentar, setzt den Judas auf die rechte Tischseite; so war es am leichtesten, das Herüberreichen des Bissens darzustellen, da der Jünger dem Herrn gerade gegenüber zu sitzen kam. Auch das 10. Jahrhundert gewährt dem Judas zunächst noch einen Platz am Tische, wie im St. Gallener Antiphonar, wenn auch zu unterst links. Dann aber am Ende des Säkulums beginnt man ihn loszulösen und den Hauptvorgang dadurch zu verdeutlichen, daß man den Verräter vor dem Tische auf Christus zuschreiten läßt, damit er den Bissen in Empfang

nehme. Das geschieht z. B. in dem Bamberger Manuskript A II 52 und dem Göttinger Sakramentar Cod. M. S. theol. 231.[9])

Das 11. Jahrhundert verfolgt diese Typen weiter. Im Berliner Evangelistar 78 A 2 und im Codice Queriniano ist er noch inmitten der übrigen Jünger untergebracht; doch meistens hat er schon seine Stelle vor der Tafel, und zwar im Anfang nur transitorisch, indem er auf Christus zuschreitet oder sich vor ihm aufgestellt hat, wie auf dem Melker Tragaltar und dem Aachener Antependium, oder kniet, wie auf dem Hildesheimer Bernward-Evangeliar, dann aber definitiv, indem ihm sein Sitz vor dem Tische angewiesen wird, z. B. in dem Salzburger Mskr. a IV 55. Das 12., 13. und 14. Jahrhundert ordnet ihn fast durchgängig vorn an, meist, wie wir gesehen haben, kniend oder sogar, wie in St. Maria Lyskirchen zu Köln oder wie auf dem Straßburger Fenster und dem Berliner Diptychon,[10]) am Boden kauernd. Das 15. Jahrhundert macht sich von dieser Anordnung frei und gibt dem Judas wieder seinen Platz unter den anderen Jüngern zurück, und zwar gewöhnlich in der Weise, daß er an das vordere linke Ende der im Hufeisen sitzenden Apostel rückt; so z. B. im Speculum humanae salvationis Hain 14929 und im Kölner Horologium Hain 2994.[11]) Natürlich kommen auch hier Ausnahmen vor; auf dem Glasgemälde der Soester Wiesenkirche z. B. (Abb. Christliches Kunstblatt 1880 S. 105) sitzt er allein auf einem niedrigen Podest vor dem Tische.

Die wichtigste Neuerung indessen ist der Wende zum 16. Jahrhundert zu verdanken, nämlich die vollständige Trennung des Verräters von der Tafelrunde, im Anschluß an die Worte des Johannesevangeliums: »Und da er nun den Bissen genommen hatte, ging er sobald hinaus« (13, 30).

Wir hatten schon bemerkt, daß in den Spielen sein Abgang aus szenischen Rücksichten obligatorisch ist. In bildlichen Darstellungen vermissen wir ihn das ganze Mittelalter hindurch. Erst im Jahre 1500 begegnet man ihm. Veit Stoß schiebt auf seinem Steinrelief im Chor der Sebalduskirche zu Nürnberg den Ischarioth an die Wand gedrückt hinaus; er läßt ihn jedoch sich zugleich den Hut (einen spitzen Judenhut) vor das Gesicht drücken und führt damit der Judasfigur ein neues Moment

9) Schon aus diesem Grunde möchte man z. B. die langobardische Sammlung der Homilien Gregors d. Großen (Bibl. Neapel, Kodex VI, B. 2), die dort dem 9.—10. Jh. zugeschrieben wird (Beißel, Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters, Freiburg 1906, S. 99) dem Ende des 10. Jh. zuweisen.

10) Das auch in anderer Hinsicht anachronistische Psalterium in Hamburg setzt ihn links mitten unter die Jünger.

11) In Zillis (Graubünden) Judas an der Seite neben Johannes.

der Charakterisierung zu, das die Dichter nicht gebracht haben und nicht bringen konnten, die Scham, also eine Regung, die geeignet ist, dem Verräter mildernde Umstände zu gewähren. In der Initiale C des Mskr. A. III der Zittauer Stadtbibliothek, das das Datum 1512 trägt, befindet sich ein Abendmahl mit dem Abgang des Judas. Das Gegenstück zu dem Nürnberger Werk bildet dann die Hochaltarstaffel des Martin Schaffner im Münster zu Ulm (1521), auf der Judas die Tafelrunde unter lautem Protest verläßt (Abb. Graf Pückler-Limpurg, Martin Schaffner, Taf. 6). Die religiösen Maler unserer Tage lassen fast immer den Verräter abtreten, vielleicht weil sie ihn nicht an der Tafelrunde des Herrn sehen wollen. Eduard von Gebhardt schickt ihn beide Male möglichst unbemerkt hinaus, in seinem Gemälde von 1870 in der Berliner Nationalgalerie und dem von 1906 im Hannoverschen Museum. Ebenso Fritz v. Uhde in seinem ersten Abendmahl von 1885/86 und dem zweiten von 1898 in der Stuttgarter Gemäldegalerie.

Dazu mag das Altarrelief der Wöhrdener Kirche erwähnt werden (1613), das den Verräter im Begriff aufzuspringen zeigt.

Jedenfalls also, da das Motiv erst zur Zeit der höchsten Blüte des geistlichen Dramas auftritt, werden wir eine Beeinflussung von seiten des letzteren annehmen müssen; der Abgang des Judas ist indessen in den Spielen niemals von irgendwelchen charakterisierenden Regiebemerkungen begleitet, so daß man schließen kann, daß die bildende Kunst sofort geistig über ihr Vorbild hinausgegangen ist; oder man muß annehmen, daß die Ausgestaltung der Szene dem Schauspieler überlassen blieb.

Wo nicht der Abgang des Judas dargestellt wird, da behält man die Tischordnung des 15. Jahrhunderts, Judas nicht isoliert vorn am einen Ende des Hufeisens, bei.

Die Anfänge der deutschen Abendmahlsdarstellung zeigen durchgängig den runden Tisch, der freilich zunächst aus perspektivischem Ungeschick elliptisch gezeichnet wird. Auf dem Sakramentar zu Autun sitzen die Apostel um den außerordentlich großen Tisch in der Weise, daß je 6 zur Rechten und Linken Christi angeordnet sind, der hinten die Mitte einnimmt; der dem Beschauer zugewendete Teil der Tafel bleibt frei. Die zentrale Komposition wird hier durch das dargestellte Thema, die Spendung der Sakramente, empfohlen, da sie geeignet ist, das Austeilen der Elemente nach beiden Seiten hin besonders anschaulich zu machen und eine feierliche, majestätische Wirkung hervorzubringen. Der Tisch selbst steht auf geschweiften Füßen und hat die Platte mit einem Rande umgeben; ein Tischtuch trägt er noch nicht. Im Drogo-Sakramentar wird zum erstenmal die Kenntlichmachung des Verräters durch Darreichung des Bissens dargestellt. Naturgemäß wird eine pri-

mitive Kunst, noch dazu wo sie wie hier als Buchschmuck durch recht einfache Mittel wirken muß, einen solchen Vorgang, dessen Richtungslinie eine einfache Gerade ist, am ehesten so darstellen, daß diese Gerade in die Bildebene fällt; es liegt also in der Natur der Dinge, Christus und Judas an die vorderen Ecken zu setzen. Die anderen Jünger sind zur Staffage geworden und abgekürzt (8) und gedrängt an der Hinterseite des Tisches untergebracht. Die Tafel ist, um die Überreichung des Bissens räumlich möglich zu machen, stark verkleinert, dagegen die vorn sichtbaren drei Füße (Tierfüße mit Köpfen) ungebührlich in die Länge gezogen. Zum erstenmal kommt hier auch ein Tischtuch vor, und zwar in der Weise, daß es nicht über die den Tischrand überragenden Köpfe der Füße, oder sagen wir lieber der Böcke, herabfällt, sondern zwischen diesen und der Platte hindurchgeht, so daß wir also ein Beispiel für den zusammengesetzten Tisch des Mittelalters bekommen, dem die Redensart »die Tafel aufheben« ihr Dasein verdankt. Das Göttinger Sakramentar hat den runden Tisch mit Rand und weitem langen Tuch. Christus sitzt wieder links, die Jünger rechts und hinten, und zwar so zusammengedrängt, daß von manchen überhaupt nur die Köpfe zu sehen sind und selbst die vorgeschobenen auch nur mit einem Arm an den Tisch reichen. Auf der Abendmahlsdarstellung des Bamberger Sakramentars A II 52 ist der Tisch ebenso, die Verteilung der Figuren aber insofern anders, als nur Petrus auf der rechten Seite sitzt, während die übrigen Apostel auf die Hinterseite verwiesen sind. Diese Anordnung erinnert stark an die römische Sitte, nach der, wenn der Tisch die Sigmaform hatte, der Gastgeber an der linken Ecke (vom Beschauer aus), in dextro cornu, der geehrteste Gast dagegen auf der entgegengesetzten Seite, in sinistro cornu, lag. In der Tat lassen bei dieser Miniatur manche Indizien, vor allem die kurzen Proportionen der Figuren, auf altchristliche Aszendenz schließen. (Vgl. auch Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei 80.) Gleichfalls aus dem 10. Jahrhundert stammt das St. Gallener Antiphonar, das die große Eigentümlichkeit aufweist, den Tisch ganz zu kassieren und den Aposteln, die in zwei Gruppen zusammengeballt Christus in die Mitte nehmen, ein langes schmales Tafeltuch statt dessen über die Knie zu legen. Es wäre denkbar, daß auch hier eine spätrömische Tradition vorläge; ein von Montfaucon Ant. Expl. III, 1 pl. 7 abgebildetes Sarkophagrelief stellt gleichfalls ein Mahl ohne Tisch dar. Die Evangeliare in Brescia, München (15903) und Berlin (78 A 2) bringen noch im 11. Jahrhundert die Rundform des Tisches, aber die Gruppierung hat sich geändert. Bei Br. freilich sitzt Christus noch links; nicht aus formalen Rücksichten, denn er hat dem Judas keinen Bissen zu reichen; es handelt sich dabei lediglich um ein

byzantinisches Residuum, wie sie ja Br. und die anfangs besprochenen Codices der gleichen Gruppe zahlreich aufweisen. In M. aber und B. ist er an die Hinterseite des Tisches gesetzt, und zwar in die Mitte, um eine sakrale Symmetrie zu bekommen; allerdings muß er in B. etwas an die Seite rücken, um eine Mittelsäule nicht ganz zu verdecken. Die Jünger erhalten ihre Plätze hinten, zu beiden Seiten Christi, während sie in Br. geteilt sind: 6 sitzen an der Hinterseite, 6 stehen neben dem Tisch.

(Schluß folgt.)

Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei.

Von **Berthold Haendcke.**

I.

Die Zeit von ca. 1400 bis ca. 1450.

Während der Ruhm der alten niederländischen Landschaftsmalerei seit langem fest begründet ist, konnte über die Bewertung der gleichzeitigen deutschen eine Einigung noch nicht erzielt werden — trotzdem sie im Quattrocento Leistungen aufzuweisen vermag, die den niederländischen nicht unebenbürtig sind und im 16. Jahrhundert ihren alten Nebenbuhler unleugbar in den Schatten stellt.

Die deutsche Landschaftsmalerei senkt in die Kunst der Zeit vor ca. 1400 vorab zwei Wurzeln. Einerseits zieht sie ihre Nahrung aus der Miniaturmalerei, andrerseits aus der Wandmalerei.

Da die Miniaturmalerei in ihrer Wirkung sich früher zu äußern scheint und jedenfalls eher ihren Einfluß einbüßt, sei ihrer zuerst gedacht.

Unterhalb Regensburg, oberhalb Deggendorf, liegt das alte, hochberühmte Kloster Metten.[1]) Hier wurde schon seit manchem Jahrhundert die Wissenschaft und die Kunst gepflegt, und unter dem Abte Peter I. (1389—1427) hatte das Kloster in jeder Beziehung eine Glanzperiode erreicht.

Aus dieser Zeit ist uns ein Werk erhalten, eine Regula des St. Benedikt vom Jahre 1414, die eine Anzahl kleiner Landschaften enthält, die von einer für jene Zeit ungewöhnlich feinen Beobachtung der Natur zeugen. Breit hingelagerte Gegenden dehnen sich aus, sanft geschwungene Berge, einer an den andern gedrängt, verschwinden, mit Burgen gekrönt, in eine in leichten, grauen Ton von großer Zartheit getauchte Ferne; Kirchtürme ragen aus dem Tale empor, geschmückt mit funkelnden Kreuzen, Dörfer ziehen sich am Abhange eines Berges hinan; die Sonne erscheint eben über den Kuppen der Berge, rötet einzelne Wolken und verdrängt die Nacht. So ist ungefähr das Gesamtbild dessen, was uns in den verschiedenen kleinen, mit schöner, klarer Farbe und großer Sorgfalt ausgeführten Miniaturen entgegentritt.

---

[1]) Aichinger, Das Kloster Metten. Landshut 1859.

Seitdem ich diese Worte (1885)[2]) schrieb, hat sich Berthold Riehl[3]) dieser Frage nachhaltig von neuem angenommen. In weiterer Entwicklung und Bestätigung meiner Beobachtungen bemerkt er zu dem Mettener Kodex: »Auf Blatt 5, sowie bei sämtlichen Bildern von Blatt 9 bis 18 (ausgenommen 17), treten an Stelle des gemusterten Hintergrundes Landschaften, die, so schematisch sie auch in manchem sind, wie z. B. der Behandlung der Grasbüschel, für diese Zeit doch einen merkwürdig frischen und selbständigen Blick in die Natur zeigen und wiederholt recht deutlich die Anregungen der Hügellandschaft der Donaugegend mit ihren hübschen Fernblicken erkennen lassen. Eine große Wiese nimmt stets den Vordergrund ein. Interessant ist, daß Laub- und Nadelwald in ihrer verschiedenen Form sowohl in der Nähe, als in der Ferne sorgfältig beobachtet werden, das Hervorragen einzelner Fichtenspitzen, sowie das Unterholz im Wald sieht der Maler schon ganz geschickt, und bei dem Schilf am Bache sind auf Blatt 22 auch die Kolben desselben gemalt. Das Merkwürdigste aber ist entschieden der Blick auf die fernen Höhen, auf denen Burgen erbaut sind, während wir in den Tälern und an den Höhen Kirchtürme und kleine Dörfer sehen. Immer lichter erscheinen die fernen Hügel, wie auch der Himmel vorne tiefblau, in der Ferne immer heller wird, so daß er zuletzt meist in reines Weiß übergeht. Der Maler zeigt dadurch ein gewisses Gefühl für Lichtperspektive und gibt geschickt den Eindruck der duftigen Ferne; daß er sogar schon ein leises Ahnen des hohen Reizes der wechselnden Beleuchtung besitzt, zeigt die aufgehende Sonne auf Blatt 5, die eben hinter einem Hügel emporsteigt.

Knüpfen wir diesen Ausführungen Riehls die Erörterung über den Grad der Selbständigkeit der Mettener bzw. der bayerischen Maler an. Es kann nach meiner Anschauung von irgendwelcher stärkeren fremden Anregung, als daß ein Künstler einem anderen zu ähnlichen Leistungen ansporınt, nicht die Rede sein, weder technisch, noch inhaltlich. Riehl hat diese Erwägungen meines Erachtens für Italien und Frankreich endgültig mit folgenden Worten abgetan: Fassen wir das Resultat zusammen, das sich aus dem Studium der ausländischen Handschriften der bayerischen Klosterbibliotheken für die Frage nach der Einwirkung außerdeutscher Malerschulen auf die bayerische ergibt, so haben wir anzumerken: die bayerischen Klöster besaßen eine beträchtliche Anzahl sowohl italienischer, als böhmischer, französischer und niederländischer Handschriften und Miniaturen. Es war also damit die kunstgeschichtlich wichtige Ver-

[2]) B. Haendcke, B. Furtmeyr, sein Leben und seine Werke. 1885.

[3]) B. Riehl, Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts. München 1885.

bindung mit diesen Ländern hergestellt und ihr Einfluß auch auf Künstler, die Bayern nicht verließen, möglich. Daß die Existenz zahlreicher fremder Miniaturen in den Bibliotheken, in denen sich der Miniaturmaler in erster Linie bildete, ihm manche Anregung bot, ist sicher; auch hier wie überall besteht eine gewisse Fühlung in der Entwicklung der kunstübenden Länder. Gleichwohl bildet aber dieser Einfluß durchaus nicht den maßgebenden Faktor in der Entwicklung unserer Malerei, wie man dies z. B. bisher viel zu allgemein in der Tafelmalerei von dem Einfluß der Niederländer auf ganz Deutschland behauptete, sondern er erscheint nur als ein sekundärer Zug derselben. Dies gründet darin, daß es erstens gewöhnlich nicht die bedeutendsten Werke fremder Kunst waren, die zu uns kamen, besonders nicht in die Klosterbibliotheken, wo sie fast allein einen bedeutenderen Einfluß ausüben konnten. Die Ausbildung bayerischer Miniaturmaler aber in fremden Schulen ist wenig wahrscheinlich, wird auch durch die vorhandenen Denkmale in keiner Weise bestätigt. Zweitens aber hatte sich die deutsche Miniatur, die bisher von der Kunstgeschichte viel zu wenig gewürdigt wurde, im 13. und 14. Jahrhundert unter Verfolgung eigener Ziele und mit Ausbildung eines bewußten Charakters so weit entwickelt, daß ein im wesentlichen selbständiger Fortschritt möglich, ja sogar unbedingt das Natürliche war. Den ursprünglichen Gang bestätigen auch die sehr zahlreichen Denkmale bayerischer Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts; in der Hauptsache, worauf es hier in erster Linie ankommt, lassen sie nirgends ein direktes Anlehnen an italienische, böhmische, französische oder niederländische Miniaturen erkennen. Sehr sorgfältig muß man sich hier hüten, was leider so oft nicht beachtet wird, gewisse verwandte Züge, die in gleicher Entstehungszeit und Entwicklungsstufe gründen, auf direkte Beziehungen zurückzuführen. Die Verbindung im ganzen war gegeben, vollkommen abgeschlossen für sich entwickelt sich kein Stamm, ja auch kein Land in der neueren Kunstgeschichte; die lokale Entwicklung aber ist, was den gesamten mittelalterlichen Lebensverhältnissen entspricht, eine sehr selbständige; die Grundlage bot ihr die deutsche, nicht eine fremde Schule. Mit dem genaueren Einblick in die Lebensverhältnisse der deutschen Kunst des Mittelalters, den vor allem das Studium solcher Lokalschulen fördern kann und soll, wird sich das Bild deutschen Kunstlebens im Mittelalter viel individueller und reicher gestalten als bisher. Nur zu oft betrachten wir die ganze, gerade durch ihre Mannigfaltigkeit so fesselnde deutsche Kunst als eine große, ungegliederte Masse und im Zusammenhang damit Entwicklungsfaktoren, die wohl für einzelne Gegenden und Schulen von großer Bedeutung sein mögen, willkürlich als das ganze Gebiet deutscher Kunst umgestaltende.

Ein Künstler, wie der Maler der Mettener Handschriften von 1414, von dem unsere Betrachtung ausging, fußte also in erster Linie auf der deutschen Kunstentwicklung, auf den Ausgaben der biblia pauperum, den Weltchroniken, die den Verfertiger zwangen, die Umwelt und die Geschehnisse in dieser darzustellen. Die Weltchronik München cod. germ. 5 vom Ende des 14. Jahrhunderts schildert uns z. B. die Geburt Christi. In blumiger Wiese liegt hier, von einem Strohdach überschattet, auf einer Matte Maria, neben ihr in einem Korb das Kind, bei dem Ochs und Esel stehen, zu Füßen der Maria sehen wir Joseph. Die Luft ist blau; in den Hintergrund, in dem auf zackigem Felsen zwei Burgen stehen, führt ein Weg, neben demselben fließt ein Bach, über den eine kleine Brücke geschlagen ist. Neben der Straße weiden drei Hirten ihre Herde, die aus zwei Schweinen, einer Ziege, einem Schaf und einem rauflustigen Widder besteht. Hier, wo der Künstler seine beste Kraft einsetzt, wo er sich freier als in den vorausgehenden kleinen Bildern ergehen konnte, sehen wir, wenn alles auch noch streng stilisiert, hart und unbeholfen gegeben ist, doch, welch frischer Blick in die Natur ihm bereits eigen und wie in solchen Werken die Vorläufer der Mettener Landschaften von 1414 stecken. Diese eigenständige Entwicklung deutscher Landschaftsmalerei, die wir vom Ende des 14. Jahrhunderts soeben bis zum Jahre 1414 charakterisieren konnten, geht weiter in den Miniaturen einer Bibel aus Salzburg vom Jahre 1430. Sie enthält allerdings nur in Initialbildern kleine Landschaften, die aber ein nicht unbedeutendes Können verraten. Das erste und auch am besten gelungene Bild stellt Moses, auf dem Altar kniend (pag. 44) dar. Links stehen Bäume und Sträucher, an südliche Vegetation erinnernd, im Hintergrunde ragen einige spitze Berge empor, rechts ist der Opferaltar mit dem rauchenden und brennenden Holzstoß aufgebaut; der Himmel ist blau, aber ornamentiert. Alles ist sicher und gewandt gezeichnet und von brillanter, satter Farbenpracht. Bei der Darstellung der Erblindung des Tobias können wir die sehr feine Durchführung und Beobachtung der Tiere erwähnen, während Johannes auf Patmos weniger befriedigt, wohl weil der Raum zu klein war. In der Anmerkung setzte ich hinzu: die eigentümliche Vegetation, verbunden mit dieser überaus schönen Farbe, lassen an einen Einfluß von Italien denken, was bei der Lage von Salzburg auch nicht seltsam wäre. Mangel an Material nahm mir die Möglichkeit, dieses zu verfolgen.[4])

Mittlerweile hat Riehl auch diese Malereien aufs neue unter Zugrundelegung einer sehr erweiterten Monumentenkenntnis untersucht. Er be-

---

[4]) Haendcke, a. a. O. S. 51.

merkt: die erwähnte Bibel aus Salzburg von 1430 steht in der Hauptsache zwar allerdings auch noch auf der Stufe der Mettener Miniaturen, vielfach aber, und zwar ganz besonders durch ihre bedeutenden Randverzierungen (Abbildungen Nr. 14. und 15), weist sie auch schon deutlich auf die Veränderungen unserer Buchmalerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hin.

Die strengornamentale und großzügige Behandlung dieser Ranken ist für die deutschen Handschriften dieser und der folgenden Zeit höchst bezeichnend und scheidet sie auf das Bestimmteste von den französischen, mit ihren eleganten, graziös spielenden Randleisten, sowie von den niederländischen mit den naturalistischen Blumen, Tier- und Genrebildern. Die zahlreichen im Laufe des 15. Jahrhunderts in Bayern entstandenen Handschriften zeigen durchweg diese deutsche Art, und erst als dies für die Entwicklung unserer Kunst ganz belanglos war, nämlich im Beginn des 16. Jahrhunderts, finden sich Nachahmungen jener niederländischen Randleisten.

Eine Fortführung der für 1414 und 1430 charakterisierten bayrischen Miniaturmalerei finden wir in der Biblia pauperum aus St. Ermenland in Salzburg, trotz der geringeren künstlerischen Kraft.

Wir können also in den besprochenen Miniaturen eine durchaus selbständige deutsche Landschaftsmalerei feststellen, die eine wesentliche Erweiterung in den Malereien der Handschrift des Bruders Antonius von Tegernsee, dessen Charakteristik zunächst Riehl überlassen sein möge, findet.

»Die Handschrift des Bruder Antonius (lat. 18 077) enthält fol. 1—49 Rabanus Maurus: »de laude sanctae crucis«. Am Schlusse steht: »Explicit cum grande labore opus per quendam fratrem dictum Anthonium monasterii Quirini in Tegernsee professum anno 1459.« Darauf folgt, durch 46 Bilder illustriert, das »Defensorium inviolatae beatae virginis«, offenbar in Schrift und Bildern gleichzeitig, aller Wahrscheinlichkeit nach auch von derselben Hand angeführt, wie der erste Teil des Buches.

Ein direkter Vergleich der Zeichnungen im laus sanctae crucis der Mettener Handschrift von 1414 und der Tegernseer von 1459 ergibt, daß die Ähnlichkeit nur darin beruht, daß in beiden Handschriften dieselben typischen Figuren in den Text eingezeichnet werden; jedoch in so verschiedener Ausführung, daß durch sie ein direkter Zusammenhang zwischen den Malern beider Handschriften sicher nicht bewiesen wird. Auf den ersten Blick sieht man hier ferner, daß der Mettener Künstler viel feiner, der Tegernseer weit schwerfälliger arbeitet. Gleichwohl zeigt aber der Bruder Antonius wichtige Fortschritte; schon in den Initialen, besonders aber in den Bildern des Defensoriums; ist er auch kein so

feiner Künstler wie der Mettener, so ist sein 35 Jahre später entstandenes Kunstwerk eben doch entwickelter, und das Defensorium ist für seine Zeit ein nicht minder charakteristisches Denkmal als jene Biblia pauperum für die ihre.«

Der Hauptwert dieser 46 Rundbilder beruht nach meiner Ansicht in der Raumgestaltung. Die Landschaften sind trotz des kleines Maßstabes weiträumig gedacht, dargestellt durch die sichere und doch weiche Linienführung und durch die auffallend feinfühlige Lichtbehandlung. Es tritt in diesen kleinen Bildchen dieselbe Tonmalerei auf, die in Metten derb materiell blieb, hier aber schon malerische Werte von nicht unbedeutender Stärke schafft. Man beachte z. B. die weite Tiefe des Raumes in den Bildern »Claudia«; wie hier die Hügelreihen geschickt ineinander übergeführt werden und in die Ferne zurückweichen; wie die Bäumchen auf dem »Danae«-Bilde mit wischendem Pinsel, die Morgenstimmung in dem Hirtenbilde keck und frisch dargestellt ist. Die Großräumigkeit geht bereits so weit, daß die Landschaften keineswegs nur als Hintergrund gedacht sind, sondern den Vordergrund und die weiteren Tiefen zu verbinden trachten, den Personen eine »Bühne«, auf der sie sich wirklich zu bewegen vermögen, sich zu bieten bemühen.

Der erste Tafelmaler, der als Landschafter uns aus der Miniaturmalerei hinausführt, ist Lucas Moser aus Weil der Stadt, dessen Werke zu Tiefenbronn ich bereits 1886 in einer Abhandlung für das Repertorium für Kunstwissenschaft behandelt hatte, aber kurz vor der Drucklegung zurückzog, um sie für eine geplante, aber nicht ausgeführte größere Arbeit zu verwerten. Damals gelangte ich schon zu Anschauungen, wie sie Reber[5]) 1894 in folgende Worte gefaßt hat.

Reber bemerkt, »der kleinliche Reichtum seiner (Mosers) Darstellungen mit den gelegentlich geradezu miniaturartigen Figürchen, die unmethodische, zufällige Komposition, die novellistische Vertraulichkeit des Vortrages der Vorgänge läßt den Künstler augenscheinlich vielmehr als zu jenen gehörig erkennen, welche von der Illuminierkunst ausgehen und den Miniaturstil in die Tafelmalerei übertragen«. Ich pflichte Reber hierin durchaus bei. Jedenfalls stehen Mosers Landschaften auf demselben Boden wie die eben erwähnten Buchmalereien, und sind diese ebenso sicher Vorläufer seiner künstlerischen Auffassung. Er ist zudem ein durchaus deutscher Maler, der sich in jeder Hinsicht der einheimischen Entwicklung angliedert.[6]) Mosers Tafelwerk in Tiefenbronn

---

5) Reber: Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei. Sitzungsber. d. philos.-philol. u. histor. Klasse d. k. bayr. Akademie d. Wiss. 1894.

6) Schmarsows in den Abhandlungen der k. sächs. Akademie Bd. 22 vorgetragener Ansicht, die für eine weitgehende Anlehnung an italienische Maler plädiert, kann ich wie Riehl ganz und gar nicht beipflichten.

führt uns in das Jahr 1431. Es weist in der weitgedehnten Anlage des landschaftlichen Hintergrundes denselben künstlerischen Ideengang auf wie die bisher betrachteten Malereien. Moser geht aber in der Einzelbehandlung sehr wesentlich über die Buchmaler hinaus. Er ist nicht nur ein strenger Realist für jene Zeiten, sondern er ist es auch in klarer Erkenntnis seines Zieles. Die Meerfahrt wie der schlafende Caecus vor Marsilia beweisen dies vor allem.

Betrachten wir das Bild des linken feststehenden Flügels, auf dem die Seereise der Heiligen nach Marsilia geschildert ist.

In der Mitte des Gemäldes schwimmt die Barke auf dem leicht bewegten Wasser, dessen Bewegung durch einzelne zittrige, weiße, ineinander überfließende Kreise dargestellt ist. Das braune, einen dunklen Schatten werfende Schiff ist gut modelliert und verkürzt. Die einzelnen Teile, wie z. B. den Mastkorb, den Wimpel, hat der Meister sorgsam wiedergegeben. In dem Boot sitzen fünf Heilige. Zur linken Hand erblicken wir die heilige Magdalena. In ein einfarbiges, dunkles Gewand gekleidet, spricht sie zu ihrem Gegenüber. Die Inschrift in dem Heiligenschein dieses ist fast unkenntlich — wohl Caecus. Wie um jeden Zweifel in ihre Worte zu beseitigen, hat sie die linke Hand gegen ihn ausgestreckt. Trotz der Restauration ist das kräftige, beredte Mienenspiel des Gesichtes erkennbar. Ihr zur Linken hat sich fest und unbewegt geradeaus blickend ihr Bruder Lazarus niedergelassen. In der Linken hält er eine Rolle; in der andern Hand den Krummstab. Im Schnabel des Schiffes sitzt Martha, die mit den braunen Augen demutsvoll gen Himmel schaut. Dies zarte Gesichtchen mit seinem gottseligen, ergebenen Ausdruck, dem die unerschütterliche Kraft des Märtyrers beigemischt ist, wirkt wohl am anziehendsten auf dem ganzen Altarwerk. Wie ihre Schwester trägt sie die damals übliche dunkle Haube, sowie ein langes, in derselben Farbe gehaltenes Gewand. Ein prächtiges Relief gibt ihr feines Antlitz für den rechts neben ihr sitzenden Maximinus. Seine energischen Gesichtszüge mit der stark vorspringenden Adlernase, dem unschön vortretenden Unterkinn bieten das Bild eines rücksichtslos für seine großen Ideen kämpfenden Mannes. Unbedeckten Hauptes hat neben ihm Caecus Platz genommen. Er wendet uns den Rücken zu und blickt in die Ferne, auf die ersehnte Küste. Die Rhone eilt hier in drei Mündungen dem Meere zu. Der Strom zur Linken ist auf dieser Seite unbegrenzt, rechts von einer Kette zackiger, grotesk gebildeter Felsen begleitet, die immer kleiner werden und in eine graubräunliche Ferne verschwinden. Gegen den Fuß dieses Gebirges hat der mittlere Stromarm seinen Lauf genommen. Am rechten Ufer erheben sich ebenfalls weit zurückliegend einige Höhen, während am Ausfluß sich das

Terrain nach rechts herum abflacht und verbreitert. Eine ziemlich dunkel gehaltene sandige Küste, die mit einzelnen Bäumen bestanden ist, dehnt sich hier aus; ein kleiner Wald zieht sich zu der rechts allmählich ansteigenden Anhöhe hinauf, auf deren Spitze eine Burg steht. Am Fuße dieses Berges und am Meere liegt eine größere Stadt — Marsilia. Der dritte Arm der Rhone hat seinen Ausfluß rechts, nahe von Marsilia. Er umflutet mehrere Inseln, um schließlich in breiter Masse seine Wasser dem Meere zuzuführen. Der Himmel ist golden.

Hat Moser Beobachtungen vor der Natur zu diesem sehr reich angeordneten und pittoresk, um nicht zu sagen phantastisch ausgestatteten Naturbilde gemacht? Zweifelsohne; denn sowohl das Wasser wie die Berge verraten Einzeluntersuchungen. Die Vorlage wird ihm der Bodensee geboten haben. Andererseits unterliegt es keinem Zweifel, daß der Maler die Landschaft frei komponiert hat. Die Linearperspektive ist mangelhafter als die der Luft, die ein gewisses allgemeines Gefühl für Tonwerte verrät. Jedenfalls beweist dies Bild, daß Moser 1431 bereits längere Zeit auf dem Felde der Landschaftsmalerei tätig gewesen ist. Er führt uns mit seinen Anfängen mindestens in die Jahre um 1410 zurück, d. h. in die Schaffenszeit der Mettener Mönche.

Des Bildes, auf dem der schlafende Caecus und Maximin vor den Toren Marsilias gemalt sind, sei nur wegen der sehr genauen Wiedergabe all und jeder Einzelheiten, der verhältnismäßig geschickten Verkürzungen Erwähnung getan und wegen der Körperhaltung des Schlafenden, die wir von jetzt an in typischer Weise bei den deutschen Malern, z. B. Witz, Schüchlin usw., wiederfinden.

Neben Lucas Moser tritt der Zeit nach der Meister des Multscherschen Altarwerkes.7) Er ist nicht von der Miniaturmalerei ausgegangen, sondern entweder von der Wandmalerei oder dem Tafelbilde. Als Landschaftsmaler muß er gleichermaßen von den Passionsspielen wie von Naturbeobachtungen seine Entwicklung genommen haben. Von Moser unterscheidet ihn besonders das »große Auge«, wenn ich so sagen darf, mit dem er in die natürliche Umwelt hinausblickt. Auch verfügt er über weit bedeutendere Malmittel als Moser.

Die Flügel des Altarwerkes Multschers in Sterzing sind mit acht Bildern, vier Passionsszenen und vier Szenen aus dem Marienleben, bemalt. (Ölberg, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung, Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Tod der Maria.)

Die beste und ausgebreitetste Landschaft enthält die Szene der

---

7) Vgl. über seine Person und die Daten F. v. Reber, Hans Multscher v. Ulm. Sitzungsber. der philos.-philol. u. histor. Klasse d. k. bayr. Akademie d. Wissenschaften 1898.

Kreuztragung, obwohl nichts mehr als zur Linken das Stadttor mit den überragenden Häusern, der Weg aus dem Stadttor heraus, ein Steinblock rechts, Golgatha mit einigen Grabgrotten angegeben ist. Alles hebt sich vom goldenen Hintergrunde ab. Die weit sicherere Verkürzung, die auswählende großräumige Anordnung verleihen dem Bilde geradezu ein gewisses Maß von Monumentalität.

Größere malerische Schönheiten bietet die Verkündigung, der wir eingehend gedenken dürfen, trotzdem von der Landschaft nur ein paar, allerdings meisterlich vor das Fenster gesetzte Bäume zeugen.

Die einfache Szene gibt zu einer nahezu vollendeten Behandlung des Raumes reichlichen Anlaß. Die zwei Fenster der Rückwand mit ihrem doppelten Kreuzstock und den dreiteiligen, zum Teil geschlossenen, zum Teil verschieden gestellten Klappläden zeigen perspektivische und Lichtwirkungen, welche der oberdeutschen Kunst des 15. Jahrhunderts im allgemeinen fremd sind und außer den Werken des Baselers Konrad Witz in dieser Zeit kaum irgendwo mit ähnlichem Raffinement wiederkehren. Eine derartige Behandlung des durch die Fenster einfallenden Lichtes und der dadurch bewirkten Reflexe und Schatten, die im allgemeinen ebenso richtig wie weich und in entsprechendem Tonwerte ausgeführt sind, erscheint, da von geometrischer Konstruktion keine Rede sein kann, als ein Höhepunkt von Naturbeobachtung, der uns gar nicht zweifeln läßt, der Meister habe vor der Fensterwand seiner Werkstatt oder Wohnstube gesessen, um nicht bloß die perspektivische Erscheinung an Fenstern, Fensterläden und Decke, sondern auch die Licht- und Sonnenwirkung getreu wiederzugeben. Ist in den Figuren des Künstlers bei allem Naturstudium doch auch noch ein außerhalb dieses liegender idealer, typisch-traditioneller Zug bemerkbar, der ebenso in den Köpfen wie in den Extremitäten herrscht und der namentlich den Gewändern ein feingefühltes Schönheitsgepräge gibt, so folgt hier der Künstler ganz dem Eindrucke des Naturvorbildes und der Tagesstimmung und bringt es dabei zu Helldunkel und Tonwirkungen, ähnlich jenen der Interieurs eines Jan van Eyck. Denn das feine, transparente Helldunkel überzieht auch die Wand, hebt die blauen, grünen und roten, auf der Wandbank aufgestellten Samtkissen von dem Grunde und vertieft sich allmählich unter der Bank, die Fläche des Paviments nach vorn zu in blankem Licht lassend, nur gebrochen von den zarten Schlagschatten der auf den Boden gestreuten Lilien, die ihrerseits in den verschiedensten Lagen nach der Natur gezeichnet und gemalt sind. Nicht minder auffallend ist dann auch die von aller Stilisierung freie Behandlung des Strauchwerks vor den Fenstern, dessen Naturwahrheit sich um so mehr aufdrängt, als der Künstler an dem traditionellen gemusterten Goldgrund

statt der Luft festhält. Wäre dieser letzte Mißton nicht, so genössen wir in dem lauschigen Gemache den vollen Eindruck sonniger Morgenstimmung und stummer Andacht, welche das lautlose Hereinschweben des Engels weniger unterbricht als verklärt. Mit einer solchen Raumbehandlung verglichen, wirken alle fränkischen Bilder des 15. Jahrhunderts kalt, hart und luftlos (Reber).

Auf demselben Wege wie Lucas Moser wandert Witz aus Rottweil als Maler, der 1434 nach Basel kam; nur dringt er viel weiter vor. Der Biograph dieses Künstlers, Daniel Burckhardt,[8]) hat dies Verhältnis in zutreffender Weise ausgeführt, wenn er schreibt:

Mag nun auch der künstlerische Charakter der beiden Meister (Moser und Witz) durchaus verschieden sein, in der Genfer Tafel finden sich manche dem Tiefenbronner Werk verwandte Züge, die kaum anders denn als Gewohnheiten ein und derselben süddeutschen Schule erklärt werden können. Wir nennen nur die in beiden Werken vorkommenden Innenansichten von Gebäuden, welche mit Vorliebe schräg zum Beschauer gestellt werden, damit der Künstler Gelegenheit findet, sich in schwierigen perspektivischen Kunststücken und Überschneidungen zu versuchen; wir nennen von Einzelheiten den roh gezimmerten Holzbau, der auf der »Anbetung der Könige« in Genf wie im Tiefenbronner Altar bei der »Rast der Heiligen« in Marsilia getroffen wird, besonders die mit packender Naturwahrheit behandelten Holzstützen dieses Baues kehren auf beiden Werken in überraschender Weise wieder; eigen ist auch beiden Meistern die Vorliebe für die kleinen, fast bis zur Illusion plastisch wirkenden Bildhauerarbeiten. Bei all diesen analogen Zügen hat Witz seine älteren Kunstgenossen um ein beträchtliches überholt; an Klarheit der Komposition, Kenntnis der Perspektive, Kraft und Harmonie der Farbe steht das Genfer Bild dem Werke des Lucas Moser bedeutend voran.

Gehen wir auf Einzelzüge der Landschaft ein, so werden wir Burckhardts Ausführungen nochmals bestätigt finden. Das bedeutendste landschaftliche Gemälde ist das mit dem St. Christophorus aus der Zeit des ersten Aufenthaltes des Malers in Basel, d. h. etwa aus der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre. Es fällt zuerst die intime psychologische Schilderung des Vorganges auf; denn der Christophorus trägt nicht nur mit schweren Mühen die Last, sondern, wie der Ausdruck der Augen verrät, auch mit entsetztem Erstaunen. Wir begegnen also der nämlichen eindringenden Charakteristik wie auf Mosers Tafelwerk. Gleich wie alle bisher betrachteten Maler hat auch Witz die Landschaft als die Umwelt

---

[8]) Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und der Eidgenossenschaft. Basel 1901; derselbe: Studien zur Gesch. d. altoberrheinischen Malerei. Jahrb. d. K. pr. Kunsts. 1906.

aufgefaßt, in der sich die betreffenden Personen zu bewegen haben, im Gegensatz zu den Niederländern, die von vornherein die Landschaft im wesentlichen nur als Hintergrund betrachten. Deshalb schiebt Witz den Christophorus nicht, wie z. B. Bouts, in den Vordergrund, sondern stark in die Mitte hinein. Und welche weite, große Anordnung herrscht in dem Bilde, wie geschickt sind die Boote als Rückschieber benutzt, wie feinfühlig hat der Maler die Luftperspektive der pittoresk, aber nicht mehr phantastisch gezeichneten Berge, den Ton des Meeres abgewandelt.

Wenn wir bei den bisher betrachteten Malereien nur einen Indizienbeweis für die Naturwahrheit der Einzelheiten oder der Gesamtaufnahme erbringen konnten, so ist für den Fischzug Petri von der Hand Witzens in Genf unwiderleglich dargetan, daß er ein landschaftliches Porträt, das des linken Seeufers des Genfer Sees, gemalt hat.

»Witz hat seinen Standpunkt hart am rechten Seeufer zwischen Genf und dem Dorfe Pregny auf dem Areal des »Pâquis« genommen und das herrliche Panorama im ganzen naturgetreu wiedergegeben. Als einzige Lizenz erlaubte er sich, die Berge des Hintergrundes etwas zusammenzurücken.

Mit wunderbar scharfem Auge hat Witz die charakteristischen Formen der Landschaft zu erfassen vermocht und sie nicht mit trockener Sachlichkeit, sondern mit der Stimmung eines Poeten festgehalten.«

Witz hat der Landschaft derartig stark die erste Rolle zugewiesen, daß die figürliche Darstellung in der reichen landschaftlichen Komposition fast nur den Charakter einer Staffage besitzt, d. h. Witz hat konsequent die von mir charakterisierten Absichten der alten deutschen Landschaftsmalerei durchgeführt.

In der Beherrschung der Luft und Linearperspektive kommt Witz seinen größten niederländischen Zeitgenossen zum mindestens gleich, ja, die Landschaft von Petri Fischzug ist räumlich sogar klarer gebildet, als Jan van Eycks »Anbetung des Lammes« im Genter Altar. Wenn trotzdem das Genfer Bild weniger reizvoll wirkt als das Eycksche Gemälde, so dürfte es zum Teil daran liegen, daß Witz auf die liebevolle Durchbildung der landschaftlichen Einzelform und auf eine helle, freundliche Tönung der Farbe verzichtet hat. (Burckhardt.)

Meiner Ansicht nach hat die bisher verfolgte, rein deutsch-schwäbische Landschaftsmalerei in Witz ihren Höhepunkt erreicht. Dennoch sei, bei der großen Armut an erhaltenen Bildern, noch einiger Malereien gedacht. Zuerst des bekannten Donaueschinger Bildes von 1445. Dan. Burckhardt setzt es an den Anfang der Laufbahn eines von Witz abhängigen Künstlers. Er stützt seine Behauptung zu einem Teil auf den Prospekt eines Stadttores, das er mit dem Spalentor in Basel identifiziert. Diesem

Argument kann ich nicht beitreten; denn ein Tor mit einem viereckigen, von zwei Rundtürmen flankierten Eingangsturm findet sich sehr oft, und besondere Eigentümlichkeiten fehlen durchaus, wie denn auch Burckhardt einen früheren baulichen Zustand des Spalentores voraussetzt. Wenn Burckhardt durch den einen Engelkopf zur Linken Gottes an die Engel der van Eyck auf dem Genter Altar erinnert wird, so gebe ich eine gewisse Ähnlichkeit wegen des Stirnbandes mit dem aufgestellten Kreuze zu, aber die pausbackigen Gesichter kann der Maler wohl auch daheim gesehen haben; sonst ist in dem Bilde schlechterdings nichts von niederländischem Einfluß wahrzunehmen. Der ganze Charakter des Bildes erinnert viel mehr an die ältere von den Miniaturen abhängige Periode, als an Tafelbilder Witzens, ja als an die Mosers. Man betrachte nur die Bäume des Waldes zur Rechten. Wie kleinlich, wie unfrei sind die Bäume, das Stadtbild gemalt; besser die Felsen wie die Heiligen St. Antonius und St. Paulus im Vordergrunde. Sollte aber Burckhardts Ansicht beizupflichten sein, so würde trotzdem dies Donaueschinger Bild uns von neuem die Vor-Mosersche und Vor-Witzesche Auffassung der Landschaft trotz der späten Jahreszahl aufweisen, und müßte der Urheber der Malerei unter der Leitung des Witz eine sehr starke Mauserung durchzumachen gehabt haben. Denn die beiden Gemälde in Basel, die von demselben Forscher dem Anonymus des Donaueschinger Bildes zugewiesen wurden und die Szenen aus der Legende des St. Martin und St. Georg enthalten, sind wohl sicher von Witz abhängig; allerdings von dem Witz, der in späteren Jahren unbezweifelbar niederländische Einflüsse in sich verarbeitet hatte. Wenn ich trotzdem auch diese Arbeiten an dieser Stelle bespreche, so geschieht es, weil das wesentlichste Moment der Bildauffassung, die Weiträumigkeit, der vor-niederländischen Periode angehört. Wie feinfühlig hat der Maler, der auch an der so ausgebildeten ursprünglichen Licht- bzw. Tonmalerei seines Lehrers gelernt hatte, die beiden Reiter, die aus der Stadt herausreiten, in die Landschaft hineinkomponiert. Hinter und neben ihnen in den Hintergrund hinein erheben sich das Tor und die hohen Stadtmauern; links liegt hoch oben auf einem Hügel ein Kloster; in der Ferne begrenzen Türme und Zinnen einer Stadt den Blick, während sich vor den Reitern das Terrain ebnet und nur unbedeutend gewellt ist. So reiten sie, wirksam gehoben durch die vertikalen Linien im Rücken und zur Seite wie durch die Horizontalen vor ihnen, frei in die Weite hinaus. Dasselbe gute Liniengefühl, das Witz auf dem Fischzuge Petri die Berge zusammenfassen, den scharf betonenden spitzen Felsen hinter dem stehenden Heiland emporwachsen ließ, offenbart sich auch in dieser Komposition. Die deutsche Landschaftsmalerei hat auch in der Zukunft diese Lehren nicht wieder vergessen.

Das zweite Bild des Anonymus, St. Georg, steht nicht auf derselben Höhe, trotz guter Linienführung innerhalb der Landschaft, die kulissenhafter wirkt. Aber auch für dieses gilt Burckhardts Charakteristik des Malers, wenn er auf den entwickelten Sinn für Linien — und besonders auch für Luftperspektive hinweist. Nicht in der schematischen Weise der deutschen Epigonen, sondern durch zarte Abtönung der Farben weiß der Maler den Blick vom saftigen Grün des Vordergrundes in das zarte Blau der den Horizont abschließenden Höhen hinüberzuleiten. Der Himmel geht aus tiefem Blau in ein sanftes, bläuliches Weiß über. Alle bisher kritisierten Bilder haben, sei trotz der bisher gemachten Bemerkungen ganz generell bemerkt, einen gemeinsamen Mangel: eine noch unzureichende Beherrschung der Linearperspektive. Wenn wir aber bedenken, daß erst Petrus Christus[9]) und der herangereifte Dürer in den vollen Besitz dieser Theorie zu gelangen imstande waren, so wird, angesichts der sehr eifrigen Arbeit, auch schwierigere Probleme zu lösen, auf Rückständigkeit daraus nicht geschlossen werden dürfen. Alle Malereien haben aber auch einen gemeinsamen Vorzug: ein naives und feines Verständnis für die Luftperspektive, die die tonig und tief gestimmten Landschaften doppelt anziehend, naturwahr erscheinen läßt. Dieser schwäbischen bzw. oberrheinischen Landschaftsmalerei hat keine Schule in Deutschland Leistungen von derselben Güte an die Seite zu stellen.

An einen Maler wäre an dieser Stelle die Erinnerung wachzurufen, der gleichermaßen der ober- wie niederrheinischen Schule beizuzählen ist. Denn Stephan Lochner hat sicher erst als ausgelernter Maler die Wanderschaft aus Meersburg nach Köln angetreten. Seine Bildchen mit der Anbetung des Kindes in Altenburg lassen eine Detailarbeit an der Hütte wahrnehmen, die an Moser erinnert, in dem Ausblick links auf die von Schafen beweidete Wiese, die Stadt im Hintergrund, die Absicht einer Tiefenwirkung der Landschaft erkennen, die ebenfalls die Tendenzen der schwäbisch-oberrheinischen Maler ins Gedächtnis zurückführt. Allerdings gesteht Lochner in weitaus stärkerem Maße als jene der Figurenmalerei das maßgebende Wort für die Komposition des Bildes zu.

Die niederrheinische Landschaftsmalerei entfaltet sich selbständig wie die schwäbisch-oberrheinische, sowohl in der Miniatur- wie in der Tafelmalerei.

Der Maler des Clarenaltares (Köln), wie immer man ihn nun nennen mag, steht nicht auf der Höhe des Mönches zu Metten. Er unterscheidet sich als Landschafter vornehmlich dadurch, daß er die landschaftliche

---

9) Kern, Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebr. v. Eyck. 1904.

Umgebung nicht anders als eine Kulisse, ohne sie bildkünstlerisch zu verarbeiten, hinzufügt; daß er von Tonwirkungen keinerlei Vorstellungen hat. Die Madonna in den Erdbeeren zu Solothurn u. dgl. mehr können keinen andern Rang einnehmen als Mosers Gemälde »Christus bei Lazarus«.

Von einem Kölner Meister besitzen wir die erste genaue Wiedergabe einer Stadt, eben Kölns, in einer Darstellung der Ermordung der 11000 Jungfrauen. Das Bild stammt sicher aus der Zeit um 1411.[10])

Im Vordergrunde ist der ruhig fließende Rhein durch meistens paarweis schwimmende Fische etwas altertümlich belebt. Links sieht man die Strommühlen, davor zwei Mönche in kleinen Booten, die ein großes Netz auswerfen, in der Mitte ein Schiff, von Segel und Ruder getrieben, mit 14 Insassen, der Steuermann am hohen, mit Zinnen bekrönten Bug. In dem Schiff sitzen Männer und Frauen, darunter ein Bischof und ein bekränztes, halbnacktes Mädchen, in einem Buche lesend. Weiterhin stoßen zwei Schiffe ans Land. Die frommen Begleiter der Heiligen, der Papst, Kardinäle und Bischhöfe steigen ans Ufer und werden von den Hunnen mit Schwertern, Morgensternen und Lanzen angegriffen. Das Gemetzel zieht sich über die Hügel, den ager Ursulanus, die schon mit Leichen bedeckt sind. Das Haupt der Gemordeten schmückt der Heiligenschein. Die Seelen tragen Engel in einem Tuch gen Himmel. Ganz rechts steht Ursula mit gesenktem Haupte, doch gerade aufgerichtet, mit gefalteten Händen vor dem Könige, der sie bereden will, seine Frau zu werden, hinter ihm das bewaffnete Gefolge. Die ganze Szene ist klar und anschaulich, einzelne Gestalten sind vortrefflich gezeichnet, namentlich ein Schütze in goldener Rüstung, mit langem, weißem Rock und gewundener Kappe, der die Füße breit und sicher aufgesetzt, wie er den Bogen gegen die Märtyrer spannt. Die heilige Führerin der Schar ragt mit ihrer Krone über den König hinaus, in langem Mantel mit den glatten Falten, die auf dem Boden gerade aufstoßen. Zwei Drittel des Bildes links von der Mordszene füllt die Ansicht der Stadt. Es ist eine Zusammenstellung der Hauptgebäude im Mauerring, vor allem der Kirchen. Alles ist eng zusammengedrängt und mit hohem Gesichtspunkt perspektivisch so geordnet, daß man den Eindruck eines wirklichen Stadtbildes erhält. Am meisten fällt der Dom in die Augen: man sieht den schon zu Anfang des Jahrhunderts vollendeten Chor mit dem vergoldeten Dachreiter, westlich davon steht der Turm des alten romanischen Baues. Gegenüber am Domhof erscheint der erzbischhöfliche Palast mit hohen Treppengiebeln und romanischen Doppelfenstern an den Seitenwänden. Bei Groß-Sankt-Martin fehlt der Turmhelm, welcher 1378 abgebrannt war. Weiterhin liegen

---

[10]) Aldenhoven, Gesch. der Kölner Malerschule, 1902.

zwei kölnische Schiffe mit rotweißer Flagge; auf dem Staden gehen zwei Pilger, ein fremder Kaufherr in grünem Rock mit langen Ärmeln und burgundischer Mütze steigt die Treppe herab zum Anlegeplatz. Sankt Severin hat schon den 1411 vollendeten Turm, dagegen fehlt der 1411/14 gebaute Rathausturm.

Die nächste große Landschaft, der ich hier gedenken möchte, ist auf der großen Kreuzigung im Kölner Museum von der Hand eines Nachfolgers Meister Wilhelms, wie Aldenhoven vermutet, gemalt. Die Landschaft steigt unter hohem Gesichtspunkte zu einer Hügelreihe an, die die drei Kreuze trägt und dahinter in einer Bergspitze zwischen zwei Häusergruppen gipfelt. Im Hintergrunde sind zwei Burgen auf fast spitzen Berggipfeln erbaut, die sich dunkelbraun von den grünbraunen Kuppen des Mittelgrundes abheben. Aus einer Einsattelung über einem dunkelgrünen Walde sieht eine ferne Stadt hervor, ganz links am Bergesabhange liegt Jerusalem. Die landschaftliche Szenerie ist offenbar in der Absicht gemalt, recht weiträumig und imposant zu wirken. Die Kreuze sind deshalb in den Mittelgrund geschoben, und die Pferde des Reiters schreiten in den Hintergrund, wie auch aus diesem hervor, ganz offensichtlich in dem Bemühen, durch die Bewegung in und aus dem Raum heraus recht überzeugend eine Tiefenwirkung hervorzubringen.

Die ganze Anordnung wie Auffassung der Landschaft, die von ca 1415/20 stammt, erinnert sehr an die Mettener Miniaturen, nur das wir ein Bild von 1,27 zu 1,75 statt einer kleinen Buchmalerei vor uns haben. Jedenfalls ein weiterer Beleg für die gleichmäßige Entfaltung einer eigenartigen deutschen Landschaftsmalerei.

Weit bedeutender ist eine Folge von Malereien aus dem Leben der heiligen Ursula, die von einem Nachfolger Lochners 1456 geschaffen ist und sich in der Ursulakirche zu Köln befindet.

Schon die Heimat der Heiligen gibt Gelegenheit, die Meeresküste zu malen, die flache Ebene mit dem Blick auf ferne Berge und die Hafenstadt an der Flußmündung. Dann kommt der Rhein mit seinen großen Uferstädten, Felsen und Dörfern, und bei der Rückkehr nach Basel ist selbst der Versuch gemacht, das Gebirge zu schildern. Ähnliches findet sich schon bei den besten französischen Miniaturen vom Anfang des Jahrhunderts, aber der Maßstab des Tafelbildes gibt der Aufgabe doch eine andere Bedeutung. Die Perspektive ist wie bei den Innenräumen etwas aufs Geratewohl entworfen. Der Gesichtspunkt für die Landschaft ist mäßig hoch genommen, wie er dem Wanderer auf den Uferhöhen geläufig ist, die Aussicht in die Ferne mit feinem Gefühl für die Luftperspektive durchgeführt. Die Mittelgründe sind nicht immer richtig abgestuft, und auch im Vordergrunde sind die Figuren meistens zu groß.

Allein man erkennt das Bestreben, die Übergänge auch in den Farben herzustellen; der Maler verwendet durchaus kein Schema, aber er hat sich gewöhnt, den zurücktretenden Mittelgrund durch ein Gebäude oder einen Felsen an der Seite zu markieren. Genaue Nachbildung der einzelnen Gegenden bezweckt er nicht, sondern gibt nur den allgemeinen Eindruck wieder, wobei der breite Wasserspiegel und die Fernsichten des Niederrheins wohl auch seine Erinnerung beherrschen. Er verrät überall seine Freude an den Uferbildern des heimatlichen Stromes und wie er uns mit offenen Augen durch die weiten Lande führt, gibt er die rechte Wanderstimmung für die wunderbare Geschichte von den fahrenden Jungfrauen. (Aldenhoven)

Die westfälische Schule, die Meister Conrads, übergehe ich, da deren Malereien aus dieser Zeit mir leider nicht bekannt sind.

Eine interessante Stellung nimmt in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei ein anderer nordischer Maler, der Hamburger Meister von 1435 [11]) ein. Er ähnelt darin den schwäbisch-oberrheinischen Malern, daß auch er die Handlung in die Landschaft hinein zu komponieren versucht, aber er steht ihnen voran in der Malerei der Einzelheiten, besonders der Bäume, die vornehmlich in der Auferstehung eher an Multscher als an Moser denken lassen. Die ganze Szenerie, die Landschaft inbegriffen, erfüllt ein Zug zum Großartigen, der jede Erinnerung an die Miniaturmalerei nimmt. Passionsszenen und Wandmalerei sind die Eltern der Kunst des Hamburger Meisters von 1435.

---

[11]) Schlie, Der Hamburger Meister von 1435. 1897.

Summontes Brief an M. A. Michiel.

Von C. v. Fabriczy.

Die urkundliche Quelle zur Kunst- und Künstlergeschichte Neapels in der Zeit der Renaissance, die der Titel des vorliegenden Artikels nennt, ist allen, die sich mit italienischer Kunst beschäftigen, wohlbekannt, seit sie Cicogna im Anhange zu seiner ihrem Adressaten gewidmeten Studie veröffentlicht hat.[1]) Seither ist sie wiederholt abgedruckt worden, — von E. Müntz in der Revue L'Art (Jahrg. 1885, II S. 158) und von Benedetto Croce in der Zeitschrift Napoli Nobilissima (Jahrg. 1898, S. 195 ff.). Wenn wir den fraglichen Brief im folgenden nochmals publizieren, so geschieht es aus dreifachem Grunde. Einmal möchten wir eine Versäumnis unsrer Vorgänger nachholen, indem wir dem Text einen Kommentar beifügen, worin wir alles, was uns über die darin genannten Künstler und ihre aufgezählten Arbeiten bekannt geworden ist, zusammentragen. Zum zweiten wollen wir eine diplomatisch genaue Wiedergabe des Textes bieten nach der heute nur noch einzig vorhandenen Abschrift der aus dem 16. oder 17. Jahrhundert stammenden, leider verlorenen Kopie des Originals (siehe weiter unten; Müntz und Croce haben nur den Text Cicognas wiederabgedruckt). Endlich aber sind wir in der Lage, den seither vorliegenden Text, der ja nur einen Auszug aus der Urschrift darbietet, durch einige Absätze ergänzen zu können, die — wie wir an den betreffenden Stellen des Kommentars nachweisen werden — in dessen ursprünglicher Fassung vorkamen, bisher aber der Aufmerksamkeit der Forscher entgangen waren.

Über die Persönlichkeit der beiden Korrespondenten sind wir durch gleichzeitige und spätere Nachrichten genau unterrichtet. Die Marcanton Michiel (c. 1486—1552) betreffenden hat Cicogna in seiner oben angeführten Schrift sorgfältig gesammelt.[2]) Obwohl Michiel als Sproß

[1]) Intorno la vita e le opere di Marcantonio Michiel patrizio veneto della prima metà del secolo XVI°. Memoria del Cav. Emmanuele A. Cicogna, gedruckt in den Memorie dell' I. R. Istituto veneto di scienze lettere ed arti, vol. IX (1860) pag. 359—425.

[2]) Dr. Gustavo Frizzoni hat sie in seiner Ausgabe der Notizia d' opere di disegno, pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli, Bologna 1884, pag. XIX—XXIV resümiert.

eines der angesehensten Patriziergeschlechter Venedigs Anspruch auf Teilnahme an der Regierung des Staates erheben konnte, hat er sich davon zeitlebens ferngehalten und sein Dasein in materieller Unabhängigkeit durchaus nur der Pflege von Literatur und Kunst gewidmet. Mit ihren führenden Geistern, den Bembo, Sadoleto, Navagero, Sannazaro und andern, stand er in brieflichem Verkehr, und namentlich waren es sein Geschmack und seine Kenntnisse in Sachen der Künste, um derentwillen er von ihnen hochgehalten wurde.[3] Auch der modernen Kunstforschung ist er in dieser seiner Eigenschaft wert geworden, seit ihn zuerst der Abate Francesconi (1806) und später (1865) unter Anführung noch entscheidenderer Gründe Ces. Bernasconi als den Verfasser der »Notizia d' Opere di Disegno« enthüllt haben, die Don Jacopo Morelli, der gelehrte Vorstand der Marciana, im Jahre 1800 zuerst im Druck veröffentlichte.

Eine der vielen Reisen, die der nach Belehrung strebende Michiel auch über die Grenzen Italiens hinaus (nach Dalmatien, Griechenland, wahrscheinlich auch in den Orient) unternahm,[4] führte ihn nach Neapel und vermittelte sein Bekanntwerden mit Summonte. Im Oktober 1518 hatte er sich dem Gefolge der Kardinäle Cornaro und Pisani angeschlossen, die aus Venedig nach Rom zurückkehrten, und verweilte daselbst in regem Verkehr mit den literarischen Berühmtheiten des päpstlichen Hofes bis Anfang November 1520.[5] Von Rom aus besuchte er Neapel: er reiste in den ersten Tagen des Jahres 1519 dahin ab und hielt sich daselbst sicher bis über Mitte März, wahrscheinlich bis in

---

3) Von den dies bezeugenden vielen Äußerungen sei nur die folgende Stelle eines von Aretino an Michiel gerichteten Briefes wiedergegeben: E sopratutto l' architettura, la pittura, la scoltura comprende ogni sua gloria nelle avvertenze Vostre acutissime. Ein noch gewichtigeres, weil aus dem Munde eines Mannes vom Fach kommendes Urteil reproduzieren wir in Anm. 28 unseres Kommentars.

4) Für seine Reiselust bietet die folgende Stelle in einem aus Zara am 6. April 1510 an seinen Freund Paolo Dandolo gerichteten Schreiben beredtes Zeugnis: Nova quotidie locorum facies, nova amoenitas incredibiliter animum exhilarat; nam multorum hominum mores et urbes videre, quam semper me delectaverit, ipse tu optime nosti (Cicogna a. a. O. S. 370).

5) Sanutos Diarii (t. XXVI pag. 69 Venezia 1889) enthalten über die Abreise folgenden Vermerk: La matina sequente (d. h. am 28. September) partino li reverendissimi cardenali Corner et Pixani per Chioza, dove monterano a cavalo et anderano a Roma . . et a dì ultimo di questo montono a cavalo et andono al suo viazo. È andato col cardinal Pixani sier Marco Antonio Michiel di sier Vetor, qual è docto in greco et latin. Den Tag seiner Abreise aus Rom gibt Michiel selbst in seinen Tagebüchern (die durch Vermächtnis Cicognas in das Museo civico zu Venedig gelangt sind) mit dem 7. November 1520 an (Cicogna a. a. O. S. 361).

den April hinein, auf.[6]) Am 17. dieses Monats war er wieder in Rom anwesend.[7])

Pietro Summonte (1463—1526) stand bei Pontano, dessen Schüler er war, wie bei Sannazaro wegen seiner tiefen Gelehrsamkeit in hohem Ansehen. Der letztere hat ihm eines seiner Epigramme gewidmet, Pontanus ihn nicht nur an mehreren Stellen seiner Schriften lobend erwähnt, sondern auch mit der Herausgabe seiner gesammelten Werke betraut (sie erschienen 1518 bei Aldus Manutius in Venedig). Schon früher hatte Summonte den Druck der Arcadia Sannazaros wie auch der Gedichte seines Freundes Cariteo besorgt. Seine eigenen schriftstellerischen Leistungen beschränken sich auf ein größeres Gedicht in lateinischer Sprache, das die bekannte Disfida di Barletta zum Gegenstande hat (De pugna tresdecim equitum Italorum et tresdecim Gallorum carmen, Capua 1547), auf die Proemien der von ihm herausgegebenen Schriften anderer und auf einige literarische Episteln. An der Universität zu Neapel lehrte er Grammatik, Poesie und Rhetorik, bekleidete überdies das Amt eines Kanzlers für lateinische Korrespondenz bei der Stadtverwaltung und hatte seit 1504 auch den Posten eines Credenziere beim Hauptzollamte inne, den er durch einen Stellvertreter versehen ließ, während ihm dessen reiche Einnahmen zuflossen. Er wurde in der Familienkapelle zu S. Eligio maggiore begraben; sein Denkmal und dessen Inschrift gingen indes bei einer Erneuerung der Kirche verloren (d'Engenio hat uns die letztere aufbewahrt.[8]) Von einer Reise, die Summonte im Jahre 1519 nach Venedig vorhatte, gibt uns ein Brief M. A. Michiels an Nic. Tiepolo vom 19. April dieses Jahres Kunde (mitgeteilt bei Sanuto, t. XXVII pag. 223). Summonte beabsichtigte ein Prachtexemplar seiner Pontanus-

[6]) Michiel schreibt in seinen Tagebüchern zwischen dem 1. und 3. Januar 1519: L' ambasciatore nostro che era in Spagna havea richiesto uno Jurisconsulto. La Signoria gli mandava Ms. Francesco Tolmezzo, il quale se ne venne a Roma, et indi insieme con il segretario Dedo a Napoli, con li quali andai anchora io (Cicogna S. 379). — Summonte schreibt unterm 18. März 1519 an Bembo: »In questi dì essendo venuto qui il magn. M. Antonio Michele, indulsi genio aliquantulum, in parlare a lungo con lui di V. S.« (Lettere di diversi a Pietro Bembo, Venezia 1560, libro III. pag. 32). Auch an einer Stelle seines Briefes an Michiel spielt Summonte auf dessen Aufenthalt zu Neapel an; und Michiel selbst bezeugt ihn in den folgenden Worten eines unterm 4. Mai 1519 an seinen intimen Freund Marsilio gerichteten Schreibens: »Vi mando alcuni tituli et tumult che tolsi a Napoli dalla capella del Pontano« (mitgeteilt bei Sanuto t. XXVII p. 274, Venezia 1890).

[7]) Unter diesem Datum schreibt er von Rom an Niccolò Tiepolo einen oben sogleich näher anzuführenden Brief.

[8]) Vgl. G. B. Tafuri, Istoria degli scrittori nati nel regno di Napoli, Napoli 1750, t. III p. I pag. 5ff., C. Minieri Riccio, Biografie degli Accademici Alfonsini dal' 1442 al 1543, Napoli 1881, pag. 418ff., E. Percopo, Le rime del Chariteo, Napoli 1892 pag. CCXII und O. Tallarigo, Giov. Pontano e i suoi tempi, Napoli 1874 pag. 170ff.

ausgabe der Signoria zu überbringen, und Michiel ersucht nun seinen Freund, er möge sich bei Andrea Navagero, dem damaligen Vorstand der Marciana, dahin verwenden, daß er für Summonte ein bedeutenderes Geldgeschenk erwirke, als die »molti che governano la Republica illiterati« für ihn zu bestimmen willens wären. Wir wissen nicht, ob Summonte die beabsichtigte Reise auch wirklich ausgeführt hat.

Über die Urschrift des Briefes, der uns hier beschäftigt, besitzen wir keine Nachricht. Wir wissen nur durch Morelli (s. weiter unten die beiden letzten Alinea zum Text des Summonteschreibens), daß zwei Kopien davon aus dem 16. oder 17. Jahrhundert in der vielbändigen Sammlung handschriftlicher Urkunden und Notizen vorhanden waren, die Abate Francesconi (1761—1835), Professor und Bibliothekar an der Universität zu Padua, angelegt hatte. Die eine Abschrift stammte wahrscheinlich aus dem Besitze Venanzios de Pagave (1721—1803), des kunstbegeisterten Sekretärs des österreichischen Gouvernements zu Mailand (s. Anm. 13 unseres Kommentars),[9]) über die Herkunft der andern läßt sich nicht einmal eine Vermutung aufstellen. Von einem dieser beiden Exemplare nahm im Jahre 1806 der bekannte Paduaner Sammler und Lokalforscher Graf Giov. de Lazara (1744—1833) Abschrift[10]) und teilte sie Morelli mit, der sie — leider nicht in vollem Wortlaut, sondern nur auszugsweise — in seine Kollektaneen aufnahm. In diesem Auszuge ist uns, im Bande K Fol. 123v—133v des handschriftlichen Nachlasses Jacobo Morellis in der Marciana, der Summontebrief heute nur noch einzig erhalten. Denn die Handschriftensammlung Francesconis ist verloren gegangen — zum mindesten blieben unsere Bemühungen, sie in der bischöflichen und Universitätsbibliothek zu Padua sowie in der Marciana aufzufinden, erfolglos —;[11]) ebenso ist uns die Kopie Lazaras — falls sie je noch vorhanden ist — unzugänglich geblieben, und endlich waren auch

---

9) Über Pagave vgl. C. C[asati], I capi d' arte di Bramante nel Milanese, Milano 1870, pag. VII e segu.

10) S. seinen Brief vom 27. November 1806 an Don Jacobo Morelli, abgedruckt bei Cicogna a. a. O. S. 416, und weiter unten Anm. 1 unseres Kommentars. Über seine Persönlichkeit vgl. A. Meneghelli, Del conte Giovanni de Lazara e de' suoi studj. Padova 1833. Der handschriftliche Nachlaß Lazaras soll sich — wie uns Prof. Lazzarini in Padua mitteilt — im Besitze der Gräfin Maria Malmignati zu Lendinara (Provinz Rovigo) befinden.

11) Cicogna bemerkt über ihr Schicksal (a. a. O. S. 369): Non ebbi finora la sorte di esaminare i varii volumi a penna, che deve aver lasciato il Francesconi, morto in Venezia nel 1835. E probabilmente non li vedrò più altro, avendomi scritto il chiarmo signor marchese Pietro Selvatico, che egli ignora, ove sieno andati i manoscritti del Francesconi, forse stati venduti a stralcio, come tante altre cose di quell' ultimo, dottissimo, ma spensieratissimo uomo.

die Nachforschungen nach jener Abschrift, die Lazara dem Direktor der Uffizien Tomaso Puccini zwischen 1807 und 1809 gesandt hatte, in dem nach dessen Tode in das Archiv der Uffizien und in die Biblioteca Forteguerri zu Pistoja gelangten handschriftlichen Nachlaß erfolglos[12]) (s. Anm. 2 des Kommentars).

Wir können somit im folgenden nur einen getreuen Abdruck des lückenhaften Auszugs Jacobo Morellis bieten, vermögen ihn aber — wie erwähnt — doch um einige Absätze zu bereichern, über deren Herkunft wir im Kommentar (Anm. 13) das Nähere berichten. Der Text Summontes ist unter Anführungszeichen wiedergegeben, die wenigen Bemerkungen Morellis sind in Parenthese eingeschlossen, unsere neuaufgefundenen Zusätze sowie einige Texterläuterungen zwischen eckige Klammern gesetzt.

»Lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel.«

»Credo che V. S. con molta ragione« ecc. (da Napoli XX Martii MDXXIV. Summontius tuus. Notizia di questa lettera è nella Lett^a^. scrittami dal Cav. Lazara nel 27. Novembre 1806 fra le carte per la Notizia delle Opere di Disegno, dove notizie del Summonte.[1]) Ora ne veggo copia in mano del Cav. [Lazara] da cui traggo le seguenti notizie):

»Vengo ultimamente alla vostra requesta delle cose spettante [*sic*] alla Pittura, Scalptura, Architettura, et Monumenti dell' honorata vetusta.«

»Nel paese nostro la Pittura è stata poco celebrata; persuadendomi questo sia stato per causa che li nostri Re non hanno atteso sennon alle cose della guerra, alle giostre, a fornimenti di cavalli, alle caccie amando e premiando solo li artefici di queste cose« (Gli fa l' istoria della Pittura in Napoli). [In dem von Morelli hier weggelassenen Abschnitt des Briefes befand sich sehr wahrscheinlich der folgende, den König René von Anjou, den bekannten Prätendenten auf den Thron des Königreichs beider Sizilien betreffende Satz: Re Raniero etiam de man soa pinse bene, et a questo studio fu sommamente dedito, però secondo la disciplina di Fiandra.][2])

»Sono in questa Città (di Napoli) alcune picture di man propria di Jocto [Giotto], come è nella Ecclesia delle Monache di St^a^. Clara, quale Ecclesia è tutta pinctata [*sic*] di sua mano. Dentro questo Monastero sono più e diversi Quadri seu Tavole piccole de imagini di Santi che foro della Regina Sancia moglie del Re Roberti; la qual poi [d. h. *dopo*] la morte del marito, si donò tutta a Dio, e fece la vita sua assai nel dicto Monasterio, dove son poi restate queste picture«.[3])

---

[12]) Herr Dr. Gronau und unter seiner Vermittlung Dott. Peleo Bacci hatten die Güte, sich der Mühe der Durchsicht der betreffenden Schriften zu unterziehen, wofür beiden auch an dieser Stelle herzlicher Dank gesagt sei.

»Dentro la Cappella del Castelnovo era dipinto per tutte le mure di mano di Jocto lo Testamento V°. e N°. [*vecchio e nuovo*] di buon lavoro. Poi a tenpo del Re Ferdinando p°. [*primo*] un suo consigliero, poco bon iodice [*giudice*] di cose simili, extimandole poco, fe dar nuova tunica [*intonaco*] a tutte quelle mura; lo che dispiaque e dispiace anco oggi a tutti quelli che sanno.«[4])

»In la Ecclesia di S^a^. Maria Coronata vicino a Castelnuovo sono alcune picture di mano delli discepoli di Jocto, dove si vedono le vesti e portamenti del tempo del Boccaccio, e del Petraca .....«[5])

»Da questo tal tempo (dei discepoli di Giotto, fra essi nomina uno detto Farina) non havemo havuto in queste parti nè homo esterno nè paesano celebre, fino ad Maestro Colantonio nostro Napolitano, persona tanto disposta all' arte della pictura, che se non moriva iovene, era per fare cose grandi. Costui non arrivò, per colpa delli tenpi, alla perfezione del disegno delle cose antique, siccome ci arrivò il suo discepolo Antonello da Messina, homo, secondo intendo, noto appresso voi. La professione di Colantonio tutta era, siccome portava quel tempo, in lavoro di Fiandra e lo colorire de quel paese; al che era tanto dedito, che aveva deliberato andarvi; ma il Re Raniero lo ritenne qua, con mostrarli ipso la pratica e la tempera di tal colorire ....«[6])

»Fu in Colantonio una gran destrezza in imitar qualche volta, la qual imitazione esso aveva tutta convertita in le cose de Fiandra, che allora sole erano in prezzo ......«

»Et quoniam aliquantum defleximus a parlar di cose di Fiandra, non lascerò far menzione delli tre panni di tela lavorati in quel paese per lo famoso Maestro Rogerio (Osserva Facio, De viris illustribus, p. 49, dove Rogerii Gallici picturae in linteis apud Alphonsum ect.),[7]) genero di quell' altro gran Maestro Joannes, che prima fe l'arte d' illuminare libri, sive ut hodie loquimur miniare.[8]) Ma lo Rugiero non si esercitò sennon in figure grandi. In questi tre panni era tutta la Passione di Christo N°. Sig^e^. di figure, come ho detto, grandi, dove fra le altre parti admirande era questa, che la figura di Jesu Christo in ogni atto e moto diverso che facesse era quella medesima, senza variar in un minimo pelo, cosa tanto artificiosa che dava grand' admirazione ad qualunque la mirava. Era comune fama che per lo Sig^e^. Re Alfonso I° questi tre panni foro comprati ducati cinque mila in Fiandra. Adesso devono essere in potere della infelice Signora Regina Isabella moglie del Sig. Re Federico di felice memoria in Ferrara. Have il Signor Sannazaro oggi in poter suo un picciolo quadretto dove è la figura di Christo in maiestate, opera bona di mano di un chiamato Petrus Christi, pictor famoso in Fiandra più antiquo di Joannes et di Rogiero .....«[9])

»Ebbimo poi in questi proximi anni un iovine vostro Venetiano, Paulo de Augustini che ben mostrava venire dalla institutione e docta scola Veneta, lo quale in su il fiorire di sua ioventù s' è morto. Di man di costui è l' imagine del Sannazaro ritratta dal naturale insino al cinto. Ritrasse ancora similmente la Illm̄a Sig[a]. Donna Isabella di Requesens, donna bellissima moglie del quondam illm̄o Don Raimondo di Cardona nostro Vicerè, et altre opere che ha fatte qua bene extimate. Fo discepolo di Joan Bellino.«[10])

»In Santo Dominico una Cona, dove è nostro Signore levato dalla Croce, e posto in un lenzuolo, di mano del Mantegna; al quale, come sapete miglior [*sic*] di noi altri, è tenuta assai la pictura, perchè da lui cominciò ad rinovarsi l' antiquità, ed a cui successe il vostro Joan Bellino.«[11])

»In la medesima Ecclesia dentro la Capella del Sig. Joan Baptista del Duco è l'Angelo con Tobia facto per man de Raphael di Urbino.«[12])

[Da circa 40 anni in qua hebbimo in Costanzo Lombardo che viene (*rect.* venne) in questa città, pictor di buon disegno più che di altra cosa: di mano del quale è una camera dipinta in Poggio Regale, in la fabbrica che fe fare lo Sign. Re Alfonso secondo di felice memoria. Di un maestro Cesare di Milano vedevasi a quel tempo nella Chiesa di Sancto Arcangelo delle Monache una cena grande di buon lavoro.][13])

»In arte d' illuminare, sive ut frequentius dicunt miniare libri, havemo havuto qua un singolar artefice a tempi nostri Joan Todeschino, homo oltre la excellentia di questa arte di vita ancora santissima. Joan figliuolo di Tedesco nacque in Lombardia, e visse longo tempo in Napoli, usque ad vitae exitum. Costui da principio tirava al lavoro di Fiandra, poi si donò tutto all' imitazione delle opere di un Gasparo Romano, lo quale andava al garbo antiquo; per la quale via il Tedeschino pervenne in tanta sublimità. Quod quidem homini non fuit admodum difficile, perchè oltre lo ingegno grande, fo persona di somma patienza nel pingere. Questo pigliava un tondo di carta di tanta circumferentia, quanta è in un Marcello vostro [venezianisches Geldstück im Wert einer halben Lira, nach dem Dogen Niccolò Marcello, unter dem es 1473 zuerst geprägt wurde, so benannt], et ivi disegnando seria stato un mese e più ancora fermo e vigilante. Di costui sono molte opere in questa Città.«[14])

[In lo Archipiscopato, posto sotto lo altar maggiore è una gran cappella, quale dicono Soccorso, tutta di marmo, e sopra colonne di gran spesa. Ed artefice fu a nostra età maestro Tomaso Lombardo da Como, accompagnato con molti suoi discepoli.[15]) In la Ecclesia di San Dominico è la Cappella del Signor conte di Santa Severina fatta per Andrea da Fiesole e Matteo Lombardo.][16])

»Del Gasparo Romano haec accepimus, che illuminò lo Plinio (vedi se mai fosse il Plinio scritto per Pico della Mirandola, che era alli Gesuati) bellissimo del Rmo et Illmo Sigr. Cardinale Don Joanne di Aragona figliuolo del Sig. Re Ferrando Io, nel qual Plinio per lo principio di ciascun libro è un opera di tanta excellentia, che più non si potria desiderare. E fra li altri lavori ci è la Natura dipinta con le parti et circumstanzie sue; ordinate per un huomo docto di quel tempo Messer Lucio Phosphoro; che è delle belle e rare cose che si vedono ad nostri tempi. Questa è una donna assectata di admiranda bellezza al gusto antiquo, che avante lo sino [*sic*] tiene un mondo e con le cicce li sparge lo lacte. Questo Plinio, che ad iudicio di chi lo vide era cosa divina, insieme con altri molti pretiosi libri di quella ricca Biblioteca de' nostri Re, foro [*sic*] impegnati in le turbulentie di questo Regno ad mercanti Fiorentini; da poi non se ne sa più nuova. Simile infelice exito ebbe lo povero artefice Gasparo, lo quale con la fecundità dell' ingegno, non contento d' una palma, si donò all' Architectura, e lavorando nella casa del Carde. di San Giorgio, qui paucis ante annis obiit, cascò dalla fabbrica, e morse.«[17])

»Fo in Fiorenza ad tenpo de nostri padri Donatello, homo raro e simplicissimo in ogni altra cosa, excepto che in la scalptura; in la quale ad iudicio di molti ancora non have avuto superiore. Fece di molte cose singolari, e come fo ingegnoso in sua arte, così anco fo facile e presto in expedire molti lavori che oggi per diversi luoghi si vedono. In questa città in casa del Sig. Conte di Matalone di man di Donatello è quel bellissimo Cavallo in forma di Colosso, cioè la testa col collo di bronzo. Sono nella meda. casa molte opere marmoree antique di varie e diverse specie e in bona quantità.«[18])

»In la intrata del Castelnovo nostro è un arco trionfale fatto a tempo del Re Alfonso primo di gloriosa memoria sono circa 80 anni, per mano di Maestro Francesco Schiavone, opera per quelli tenpi non mala; lo quale fece ancora la imagine pur in marmo d'esso Re, la quale a iudicio di chi la vide sempre è stata riputata cosa naturalissima.«[19])

»In la Ecclesia di Monte Oliveto nella Cappella del Sig. Duca d' Amalfi è una Cona grande di prezioso marmo, dove è inscolpito la natività di Nostro Signore con certi Pastori di bel lavoro fatto in Fiorenza per Antonio Borri dicto Rossellino.«[20])

»Sorge adesso in questa città un giovane Joan di Nola, che prima è stato maestro d' intaglio in legno di rilievo, in lo che è stato assai stimato: adesso è dato tutto al marmo. Tiene in mano oggi un gran sepolcro marmoreo per lo Illmo Sig. Don. Raimondo di Cardona, che si ha da portar in Catalogna.«[21])

»Sorge ancora un altro più iovane d' anni circa 22 Hieronymo Santa Croce, che prima fu aurifice, poi s' è voltato in marmo, con tanta excellentia de ingegno, che senza dubbio vivendo sarà grande nella sua arte. Ha ritratto il Sannazaro in medaglia e facto un Apollo di marmo, cose ben stimate qua da ciascuno.«[22])

»Di quanto adesso io scrivo a V. S. ne sto certo con vergogna assai, cum tu in ea sis urbe, in qua vel parietes ipsi haec et alia quae ad omnes bonas artes attinent, multo quam nos melius et loquuntur et sciunt. Niente di meno per obtemperare ad soi comandi non curo ponere ad preiudicar l'honor mio.«

»In opera di Plastica è in Monte Oliveto la Schiavazione di Nostro Sige. dalla Croce con le figure delli Sigi. Re Ferrando I°. e Re Alfonso II°. di felice mema. [*memoria*], expresse bene dal naturale di man di Paganin da Modena, conducto olim qua con ampla provisione per lo Sig. Re Alfonso II°.«[23])

»In lavoro di legname di tutto rilevo havemo qua la Natività di No. Sige. fatta per la Ecclesia [di S. Maria del Parto] nuovamente edificata per lo Sige. Jacopo Sannazaro in radicibus Pausilypi, loco chiamato Mergellina, la quale Natività è del garbo che il Sannazaro la have in versi dipincta nel divino suo libro de Partu Virginis: et qua sono ancora molte altre figure di mano del sopranominato Joan de Nola.[24]) Di man di costui è nella Sacrestia di Monte Oliveto un Crocefisso pur di legno, tanto ben fatto che non have havuto bisogno di gypsamento, nè di altro colore. Questo iovene prima in lavoro di legname fo discepolo di un Maestro Pietro da Bergamo, che si facea chiamar Veneziano, di man del qual Maestro Pietro è la porta dell' Annunziata di questa città, opera di mezzo rilevo laudatissima.«[25])

»In Monte Oliveto è di opera piana la sacrestia tutta lavorata di commesso a prospettiva di mano di un claro artefice Fra Joan da Verona, Monaco del medo [*medesimo*] Ordine di S. Benedetto dalla veste bianca; dove sono fra le altre cose bone alcune figure di gran stima, et maxime la figura di San Benedetto; in lo qual lavoro fu adiutato lo fra Joanne da un Maestro Geminiano Toscano di Colle, seu Fiorentino et da Maestro Inperiale di Napoli [maestri] di rilievo questidue.«[26])

»È stato in questa città a' tenpi nostri un nostro Napoletano excellente, anzi unico nell' arte sua, dico nell' arte di lavorare in coiro [*cuojo*] crudo, comunemente dicta arte di [a]stuccio, cioè in fare tanto vagine per arme, come altri lavori di repositorii a conservar dentro alcune cose, e similmente in coperire libri. Di costui fra le altre cose admirande fo un Calamaro, quale io vidi, dove erano 50 bussoline per conservare gioie et simili delicature, oltre le mansiuncule [*kleine Behältnisse*] da

conservare li fornimenti del Calamaro. Item un Arco Trionfale con cento bussoline, in lo edificio [*Aufbau*] delle quali doe opere era tanta imitatione delle cose antique e tanta ragion di quella pictura ad intaglio, che in tal opera si costuma, che facea stupir chiunque tal nuove cose vedeva. Diceasi Maestro Masone (sarà per Tomasone) di Maio, fratello di un homo docto M. Juniano maistro del Sig. Jacobo Sannazaro nelli studii di humanità (Giuniano Maio, Partenopeo letterato e autore di libri a stampa).«[27])

(Quanto all' Archittettura dice che Alfonso II° era tanto bramoso di bene fabbricare e ornare la città, che aveva ideate cose grandiose, e avrebbela ridotta la più recta et polita città di Europa tutta.)

»Tutti questi nobili e sancti pensieri li interruppe et extinse in tutto la subita barbarica invasione di Carlo Ottavo Re di Franza, la quale fo causa di exterminare l' Aragonia familia da questo Regno. Questo infelice Sig^e^. [d. h. Alfonso II°] prima che arrivasse al sceptro Regale, essendo Duca di Calabria, cominciò ad exeguir sue magnanime imprese nella fabbrica, e per fabbricare lo Poggio Regale, condusse in questa terra alcuni di quelli Architecti, che più allora erano stimati, Julian da Maiano fiorentino, Francesco da Siena, Maestro Antonio Fiorentino, benchè costui fosse più per cose belliche, e machinamenti di fortezze, e sopra tutti ebbe qua il bono et singolare Fra Jucundo da Verona .....[28]) Havemo adesso Joan Mormando (così) ecc.«[29])

(Poi dà notizia dei Monumenti antichi di arte esistenti a Napoli, e dice:) »Nel mezzo di questa città, quasi in umbilico urbis, dove oggi è l' Ecclesia di San Paolo, è tutto intiero ancora lo Pronao e frontispizio dell' antiquo Templo di Castore e Polluce, di certe colonne grandi e ben striate *annelier* con quel bello fastigio, e con la Greca inscriptione, quale non [illegible], poichè penso l'abbiate letta; qual Templo stava e regione maris [Rione del mare]; secondo V. S. possette ben mirare quando fo qua, e dalla parte di dentro è tutto rovinato. Le colonne, epistilii, et altre parti del quale sono state poi converse dalli Sig^ri^. nostri in sepolcri, porte di Templi, et altri lavori moderni; et certo a gran torto, transferendo quelli preziosi, e un tempo sì ben collocati marmi in uso barbarico di Opere Francese, et Tedesche.«[30])

(Lo manda a leggere Pontano nel fine dell' Historia rerum Neapolitanarum.)[31])

La lettera è scritta Napoli XX Martii MDXXIIII Sumontius Tuus.

Poi il Cav. Lazara aggiunse, che detta Lettera è copia tratta dal Volume 60 pag. 113 dei Mss. Storici, e di varia letteratura uniti nel secolo XVII. ed ora posseduti dall' Abate Daniele Francesconi. Anche nel Volume 7 della sopradetta Raccolta vi è la copia della Lettera del Summonte, e in fine vi è la seguente nota:

Questa fu una lettera di M. Pietro Summontio Napoletano scritta a M. Marc' Antonio Michiel, il quale scrisse le Vite de' Pittori, e Scultori Antichi, e Moderni, le quali non si stamparono, per essersi pubblicate in Firenze quelle di un altro autore (cioè del Vasari. Spoglio mio di questa lettera è nel Zibaldone K. — fügt Morelli hinzu).[32]

Erläuterungen zum vorstehenden Brieftext.

[1]) Das hier erwähnte Schreiben des Cavaliere de Lazara ist abgedruckt bei Cicogna a. a. O. S. 416. Darin lautet die Stelle über den Summontebrief: Era mia intenzione di portarle io stesso nel prossimo Carnevale la lettera di Pietro Summonte scritta da Napoli li 20 marzo 1524 allo stesso Michele [*sic*], con la quale da uomo molto intelligente delle Belle Arti gli dà un' esatta descrizione di tutte le cose attinenti a quelle ed agli artefici, che lavoraron colà; che non le spedisco per essere troppo lunga da ricopiarsi. Unter den »carte per la Notizia delle Opere di Disegno« sind die in Band 10 der Handschriften Morellis in der Marciana zusammengetragenen Materialien für eine zweite Auflage der Schrift Michiels gemeint, an deren Fertigstellung ihn der Tod verhinderte.

[2]) Daß Summontes Brief diese Nachricht über René d' Anjou enthielt, wird durch eine Stelle in Tommaso Puccinis Memorie istoriche-critiche di Antonello pittore Messinese, Firenze 1809, pag. 37, bezeugt. Nachdem der Verfasser dort den Colantonio betreffenden Passus des Summontebriefes (s. Absatz 7 im Text), der mit dem Satze »ma il Re Raniero lo ritenne qua con mostrargli ipso la pratica e la tempera di tal colorire« endet, wiedergegeben, fährt er fort: Questo Re Raniero che secondo leggesi in principio di detta lettera »etiam de man soa pinse bene, et a questo studio fu sommamente dedito, però secondo la disciplina di Fiandra«, è sicuramente lo stesso che Renato d' Angiò, il quale dimorato a Napoli dal 1435 al 1442 potè insegnare a Colantonio il miglior modo che fosse in uso presso i pittori fiamminghi. Ebendort gibt Puccini an, daß er den Brief Summontes in einer ihm durch den Cav. Lazara mitgeteilten Abschrift besaß. Wohl aus Puccini hat sich Jules Renouvier Kenntnis von der in Rede stehenden Stelle über König René verschafft, die er in seiner Schrift: Les Peintres et les Enlumineurs du Roi René (Mémoires de la Société Achéologique de Montpellier, Montpellier 1855—59, t. VI, p. 350) wörtlich wiedergibt.

[3]) Über das Nonnenkloster von S. Chiara s. die Arbeit von Émile Bertaux, Santa Chiara de Naples, l'église et le monastère des réligieuses, in den Mélanges etc. de l'École française de Rome, t. XVIII, 1898, pag. 165 ff. Er ist der erste Fachmann, dem eine eingehende Besichtigung

von Kirche und Kloster verstattet wurde. Als Stiftung der Königin Sancia, Gemahlin Roberts, wurde die erstere von 1310—1317 erbaut; unmittelbar darauf wurde mit dem Bau der nach vorn daran schließenden Franziskanerkirche — der heutigen Kirche S. Chiara — begonnen, die 1325 soweit fertig war, daß die einjährige Prinzessin Louise, eine Enkelin König Roberts, darin begraben werden konnte. — Giottos Anwesenheit in Neapel ist beglaubigt für die Zeit von Ende 1329 bis Anfang 1333 (Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei, deutsche Ausgabe, Band I S. 261 und 265); Anfangs April 1334 wird er in Florenz zum Dombaumeister ernannt (Gaye I, 481). — Ghibertis Commentare erwähnen Giottos Fresken in S. Chiara nicht; dagegen registriert sie das mit dem Summontebrief ungefähr gleichzeitige Libro d'Antonio Billi (Cod. Strozziano) mit den Worten: Andò poi a Napoli et dipinse nell' Incoronata et in Sa Chiara l' Apocalipse: dicesi con l' aiuto di Dante, il quale sendo esule vi capitò sconosciuto. Dorther hat die Nachricht Vasari übernommen (er muß übrigens auch den Brief Summontes gekannt haben); überdies führt er auch »molte storie del vecchio testamento e nuovo in alcune cappelle del detto monasterio« an. Es läßt sich nicht mehr feststellen, ob Summonte hier die Fresken Giottos in die vordere (Franziskaner-) Kirche oder die sich nach hinten an ihren Chor schließende Kirche der Klarissen versetzt, denn die Wände der ersteren wurden 1730 auf Anordnung des päpstlichen Delegaten Barrionuevo mit Stuck überzogen, und auch jene der Nonnenkirche erhielten im 17. Jahrhundert ihren sogenannten Schmuck von Wandmalereien in Öl. Dieselben — vierzig Szenen aus dem Leben der Jungfrau und des Heilands darstellend — sind in mehreren Reihen von einzelnen Feldern angeordnet, ähnlich wie die Maler des Trecento ihre großen Freskenzyklen zu disponieren pflegten, wie es aber das Settecento nicht tat. Bertaux frägt sich nun, ob dieser Umstand nicht darauf deuten könnte, daß Giottos Fresken sich hier befanden und die Beauftragten Barrionuevos bei ihrem vandalischen Beginnen mindestens den Rahmen ihrer ursprünglichen Anordnung bewahrt hätten. — Was die Tafelbildchen von Heiligen anlangt, mit denen Sancia das Kloster, in das sie sich nach dem Tode ihres Gatten zurückzog, nach Summonte beschenkt haben soll, so hat Berteaux daselbst nur eine kleine Tafel mit der Halbfigur des segnenden Heilandes aufgefunden, die jener Zeit angehört, jedoch sienesischen Charakter offenbart. Dagegen machen Crowe und Cavalcaselle (I 267, Anm. 27) auf zwei Tafeln giottesken Stils mit heiligen Bischöfen des Franziskanerordens aufmerksam, die sich in Neapeler Privatbesitz befinden und ein Überrest jenes Bildschmuckes in dem Kloster der Klarissen sein könnten. Die gleichen Autoren weisen auch auf zwei Gemälde, als einzige noch an Ort und Stelle vorhandene Zeugnisse für

Giottos Tätigkeit hin: die große Freske im Refektorium des Franziskanerklosters, Christus in Glorie mit Heiligen, von der königlichen Familie angebetet, »das Werk eines untergeordneten Giottisten (angeblich Simone Napoletanos), der den Stil des Meisters schlecht genug nachahmt«; und ein zweites großes Wandbild in einer ehemals zum Kloster gehörigen Halle (jetzt zu einer Druckerei eingerichtet), das Speisewunder Christi als Symbol der Mildtätigkeit der Franziskaner darstellend. »Kein anderes Beispiel in Neapel kommt der Charakteristik und Technik Giottos so nahe wie dieses; ist es nicht von seiner Hand, so muß es unter seiner Aufsicht von einem Schüler gemalt sein, der Komposition und Zeichnung des Meisters dabei vor Augen hatte« (a. a. O. I, 263 und 266).

[4]) Für die Tätigkeit Giottos in der Kapelle von Castelnuovo (Vasari versetzt sie fälschlich in jene von Castel dell' Uovo) besitzen wir das folgende urkundliche Zeugnis — überhaupt das einzige, das sich über seine Neapeler malerischen Unternehmungen erhalten hat: Unterm 20. Mai 1331 erteilt König Robert seinem Schatzmeister für verschiedene Ausgaben Indemnität, die er aus Anlaß der Bau- und Dekorationsarbeiten im Castelnuovo gemacht hatte. Darunter befindet sich für den Zeitraum vom 13. September 1329 bis 5. Januar 1330 der folgende Posten: pro pretio calcis gissi sottilis coriorum asinorum (wozu mögen die Eselshäute gedient haben?) colle (Leim) certe quantitatis auri fini eris (Metall) plumbi zinnoneri (Zinnober) panni linei petiorum argenti et stagni (Zinn, hier eher Messing) deaurati otree (Schlauch) olei lini carbonum et certarum aliarum rerum emptarum et receptarum per eum a diversis personis ac conversarum in opere picture dicte Magne Capelle ac complemento picture dicte Secrete Capelle dicti Castri necnon pictura unius Cone depicte de mandato nostro in domo Magistri Zotti Prothomagistri operi (*sic*) dicte picture necnon salagio seu mercede diversorum magistrorum tam pictorum quam manualium et manipulorum (aus den Registri Angioini des Neapeler Staatsarchivs mitgeteilt von C. Minieri Riccio im Archivio storico napoletano, t. VII, 1882, pag. 676). Hiernach waren es zwei Kapellen, die größere Palastkapelle und die geheime, bloß zum Privatgebrauch der königlichen Familie bestimmte, deren Ausmalung Giotto leitete. Der König hatte diese schon am 13. Februar 1329 angeordnet (a. a. O. pag. 667). — Außerdem aber wurde in der Werkstatt des Meisters auch ein Altarbild — offenbar für eine der beiden Kapellen bestimmt — ausgeführt, wahrscheinlich doch von Giotto selbst. Über die Schicksale dieses sonst nirgends erwähnten Werkes bleiben wir leider völlig im Dunkeln. — Keine der früheren Quellen, mit alleiniger Ausnahme Petrarcas in seinem Itinerarium Syriacum (Vasari I, 422), erwähnt die Malereien Giottos in der

Kapelle von Castelnuovo. Woher Vasari seine — falsch transformierte — Nachricht darüber schöpfte, vermögen wir nicht zu sagen. — Dagegen nimmt es wunder, daß Summonte über die anderen, durch die frühen Florentiner Quellen (Ghiberti, Libro del Billi) bezeugten Arbeiten Giottos, die Sala de huomini famosi in Castelnuovo und die Fresken im Castello dell' Uovo keine Notiz beibringt (vgl. P. Schubring, Uomini famosi im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII, 424).

[5]) Darin hat Summonte völlig Recht, daß er die Incoronatafresken nicht Giotto zuweist (wie das Libro del Billi und ihm folgend Vasari), sondern nur seinen Nachfolgern. Als ihren Schöpfer haben bekanntlich zuerst Crowe und Cavalcaselle den Robertus de Oderisio in Vorschlag gebracht (a. a. O. I, 271). Neuerdings hat B. Berenson (s. Repertorium XXIII, 448) seine Autorschaft gegen P. Schubring verteidigt, der für ihren sienesischen Charakter eingetreten war und — vermutungsweise — Paolo di maestro Neri, den Maler eines Freskenzyklus v. J. 1343 im Kloster von Lecceto bei Siena als ihren Meister genannt hatte (a. a. O. XXIII, 345 ff. und dazu S. 450). Auch der Cicerone erklärt in seiner letzten Ausgabe die Fresken für »sicher sienesisch«. — Die Punkte am Schluß des vorliegenden Textabsatzes finden sich schon bei Morelli und bezeugen eine Lücke. Sie muß von Morelli herrühren, nicht schon in der Kopie des Summontebriefes existiert haben, wovon er seine Abschrift nahm; denn im folgenden Textalinea ergänzt Morelli den Beginn desselben durch einen zwischen Klammern eingefügten Satz, worin er einen — völlig unbekannten — Malernamen anführt, den er dem weggelassenen Text Summontes entnahm.

[6]) Unseres Wissens haben Crowe und Cavalcaselle (a. a. O. I, 274; ital. Ausgabe I, 571 und II, 175) zuerst den »Collantonio« als Verballhornung von »Nicholaus Tomasi de Flore[ntia]« gedeutet, des Malers, der sich so auf dem 1371 datierten Triptychon mit dem h. Antonius Abbas in trono zwischen Engeln und Heiligen (in seiner Kirche zu Neapel) bezeichnet. Die Genannten haben zugleich darauf aufmerksam gemacht, daß dieser Name schon bei Summonte, nicht erst bei Engenio (1623), Celano (1692), De Domenici (1741) vorkommt, — allerdings ohne den Zusatz dieser Späteren »del Fiore«. Die ihm von diesen sonst noch zugeschriebenen Bilder (der h. Hieronymus im Museo nazionale, die hh. Antonius und Franciscus in S. Lorenzo) zeigen — abweichend von dem im wesentlichen toskanischen Charakter des Antoniustriptychons — neapolitanisch-flämischen Mischstil. Wenn der sonst vertrauenswürdige Summonte seinen Colantonio mit König René (geb. 1408), der erst 1438 in Neapel erscheint, in Verbindung bringt, und überdies die Nachricht von seinem frühen Tode mitteilt, so macht uns dies an der obigen Identifizierung des Meisters irre, und läßt uns die Frage auf-

werfen, ob sich unter seinem Namen nicht doch einer jener unter flämischem Einfluß stehenden eingeborenen Maler aus der ersten Hälfte des Quattrocento berge? Diese Frage hat schon G. Gronau aufgeworfen (s. seinen Artikel: Die Quellen der Biographie des Antonello da Messina, im Repertorium XX, Heft 5); er ist für ihre Beantwortung in obigem Sinne eingetreten, und hat die Umtaufe des Nicolo di Tomaso in Colantonio del Fiore aus dem Wunsche der Späteren begründet, für den durch Summonte bezeugten Meister ein Werk in seiner Vaterstadt aufzuweisen. — Was nun die Angabe Summontes, Antonello da Messina sei ein Schüler Colantonios gewesen, betrifft, so haben die ergebnisreichen Forschungen La Corte-Caillers über den Meister (Messina 1903) seine Abwesenheit von Messina in den Jahren 1450—1455 festgestellt, und es hätte nichts Unwahrscheinliches, ihn, der dazumal etwa 20 Jahre zählte, in diesem Zeitraum in Neapel zu suchen, wohin er gegangen sein mochte, um sich mit Technik und Stil der dazumal daselbst schon eingewurzelten flämischen Malerei bekannt zu machen. Und da — wie Summonte weiter berichtet — gerade Colantonio es in ihrer Nachahmung am weitesten gebracht hatte, so war es nur natürlich, daß Antonello sich zur Erreichung seines Zweckes an ihn wandte. Zu Collantonio vgl. auch A. Maresca, Osservazioni sulla vita di Colantonio del Fiore scritta da Bernardo de Dominici. Napoli, 1883. Die Punkte am Schluß des vorliegenden, wie auch der beiden nächsten Textabsätze deuten auf Auslassungen, die Morelli an der Kopie des Summontebriefes vornahm.

7) Bartolomeo Fazio († 1457), der als Hofhistoriograph König Alfons' I. wohl als Kronzeuge gelten darf, beschreibt an der von Morelli in Parenthese angeführten Stelle die drei Bilder Rogiers van der Weyden wie folgt: Eiusdem [Rogerii Gallici] sunt nobiles in linteis picturae apud Alphonsum Regem: eadem Mater Domini renuntiata filii captivitate consternata profluentibus lacrymis servata dignitate consummatissimum opus. Item contumeliae [Christi Verspottung] atque supplicia [Kreuzigung] quae Christus Deus noster a Judaeis perpessus est, in quibus pro rerum varietate sensuum atque animorum varietatem facile discernas. Die Bilder sind verschollen. Daß die Grablegung in der National Gallery dazu gehört habe — wie man annehmen zu können geglaubt hat —, ist durch die Beschreibung Fazios ausgeschlossen. In den Rechnungsvermerken der Hofhaltung König Alfonsos ist leider keinerlei Notiz über dieselben enthalten. — Isabella del Balzo, Witwe des 1504 in französischer Gefangenschaft verstorbenen Königs Federigo von Neapel, lebte nach der Vertreibung des aragonischen Königshauses mit ihren Kindern in Ferrara (s. L. Pastor, Die Reise des Kardinals Luigi d' Aragona, beschrieben von Ant. de Beatis. Freiburg 1905, S. 179).

[8]) Offenbar meint Summonte Jan van Eyck, den er irrtümlich zum Miniaturmaler und Schwiegervater Rogers macht. Sonderbarerweise erwähnt unser Autor hier nicht das Triptychon Jans, das er für Battista Lomellini in Genua malte und das später in den Besitz Alfonsos überging. Fazio beschreibt es ausführlich. — Ebensowenig bringt Summonte eine Mitteilung über die neapolitanischen Maler, deren Namen uns die Rechnungsvermerke aufbewahrt haben: Pierretto di Benevento führte in der Kirche der Annunziata 1456—1457 drei Fresken aus, die sieben Freuden Maria, einen S. Georg und S. Antonius und endlich Maria mit dem Erzengel Michael und vier Engeln darstellend, während Antonello del Perrino 1458 die Malerei und Vergoldung der Decke des großen Saales im Castelnuovo besorgte (vgl. Arch. stor. napol. VI, pag. 447, 454 und 460). Colantonio del Perrino (wahrscheinlich ein Sohn des Antonello) malt 1487 für den (Herzog Alfonso von Calabrien das Badezimmer im Castel Capuano aus Arch. stor. nap. IX, 623), Rizzardo Quartararo schmückt 1492 im Castelnuovo das Wohnzimmer des Königs mit Gemälden (a. a. O. X, 12). Auch von jenem Giov. Giusto, der als Pensionär König Ferdinands I. 1469 nach Brügge gesandt wurde, um sich dort in der Malerei auszubilden, berichtet Summonte nichts (Arch. stor. nap. IX, 223 und 226).

[9]) Es ist dies die einzige Nachricht, die von diesem verschollenen Bild des Petrus Christus überliefert ist.

[10]) Weder über den Künstler, noch über dessen angeführte zwei Arbeiten wissen wir irgendeine Nachricht zu geben. M. A. Michiel führt in der »Notizia di opere di disegno« (ediz. Frizzoni, pag. 46) im Hause des Kardinals Bembo zu Padua ein Bildnis Sannazaros von der Hand Sebastianos dal Piombo an: »retratto da un altro ritratto«. Im Florentiner Kunsthandel (bei Grassi) befindet sich seit mehreren Jahren ein kleineres Bildnis Sannazaros, offenbar aus einer Porträtsammlung stammend, venezianisch, im Stil des frühen Tizian (Mitteilung Dr. Gronaus). Möglicherweise wäre darin die Vorlage für die heute verlorene Arbeit Sebastianos und das von Summonte angeführte Werk Paolos de Augustini zu erkennen.

[11]) Von dem hier angeführten Werke Mantegnas ist sonst keine Nachricht überliefert. Die einzige Darstellung der Kreuzabnahme in S. Domenico befindet sich auf einem kleinen Bilde im Cappellone del Crocefisso, das seither dem Zingaro zugeschrieben, von der neueren Kritik als eine Arbeit Giacomo Ripandas erkannt worden ist (s. Luigi Serra, La pittura napoletana del rinascimento in L'Arte VIII, 346). Sollte Summonte diese Tafel für ein Werk Mantegnas verkannt haben?

[12]) Es ist die Madonna del Pesce des Madrider Museums. Das Bild wurde für die Familienkapelle der Del Doce in S. Domenico gemalt, 1638 durch den Vizekönig Herzog von Medina dorther gewaltsam

weggenommen und nach Spanien entführt, wo es 1656 in den Besitz Philipps IV. gelangte, der es im Escorial aufstellen ließ (S. Passavant, Raphael d'Urbin, Paris 1860, II, 124).

[13]) Dieses, wie auch das zweitnächstfolgende Alinea (beide in der Abschrift Morellis fehlend) entnahmen wir dem Bruchstück aus Summontes Briefe, das der bekannte Mailänder Forscher Marchese Girolamo d' Adda (oder vielmehr nach seinem 1883 erfolgten Tode G. Mongeri) in einer Arbeit über die mailändische Miniaturmalerei vom 13. bis zum 16. Jahrhundert veröffentlicht hat (L'Arte del minio nel ducato di Milano dal secolo XIII. al XVI. Appunti tratti dalle memorie postume del march. Gerolamo d' Adda, im Archivio storico lombardo t. XII, 1885, pag. 330ff; das in Rede stehende Fragment befindet sich auf S. 540). Dort ist zu lesen, daß die Cinquecento-Kopie des Summontebriefes im Besitz des Mailänder Kunstforschers und Sammlers Venanzio de Pagave (1721—1803) war, ehe sie nach dessen Tode in den Besitz des Abbate Francesconi gelangte. Ob d' Adda diese Kopie oder die Abschrift des Cav. Lazara benutzte, bleibt ungewiß. Die Bemühungen des Marchese Gioacchino, an den wir uns unter freundlicher Vermittlung Dr. Frizzonis mit der Bitte wandten, den handschriftlichen Nachlaß seines Vaters auf die Briefkopie hin zu durchsuchen, blieben erfolglos; was überaus zu bedauern ist, da wir in ihr wohl die lückenlose Wiedergabe des Originals erlangt hätten. Die Stelle, die d' Addas Ergänzungen in letzterem einnahmen, konnte genau bestimmt werden, weil er in dem mitgeteilten Fragment auch das zwischen den beiden neuen Absätzen stehende der Morelliabschrift (»In arte d'illuminare . . . .«) mit zum Abdruck gebracht hat, und zwar so, daß die unmittelbare Aufeinanderfolge der drei Alinea — ohne jede Auslassung zwischen denselben — außer Frage steht. Übrigens bemerkt d'Adda den letzteren Umstand auch noch ausdrücklich. — Was nun den hier genannten Costanzo Lombardo anlangt, so wissen wir ihn mit niemand anderm als — unter aller Reserve — mit dem Medailleur Constantius zu indentifizieren, den ja eine Urkunde kürzlich auch als tüchtigen, 1485 am Hofe von Neapel beschäftigten Maler enthüllt hat (mitgeteilt von A. Venturi im Archivio stor. dell' Arte, 1891, p. 374; vgl. dazu auch L' Arte IX, 211 nota 2). Die Zeit würde mit der von Summonte angegebenen stimmen, nicht aber die präsumtive Herkunft, denn Costanzo ist wahrscheinlich Ferrarese gewesen. Daß Summonte der Berufung des Künstlers zu Mohamed II. im Jahre 1481 nicht Erwähnung tut, ist allerdings nicht geeignet, unsere Hypothese zu stützen. Auch unter den Malern, die den Palast von Poggio reale (seit 1487) schmücken, begegnet uns Costanzo nicht (s. Repertorium XX, 97). — Über das Abendmahl Cesares da Sesto in S. Arcangelo a Bajano (jetzt bloß Laienoratorium)

— denn ihn, dessen Anwesenheit in Neapel beglaubigt ist, und nicht etwa Cesare Magni haben wir in Summontes Cesare di Milano zu erkennen — ein Bild, das schon der letztere nur vom Hörensagen gekannt zu haben scheint, ist sonst keinerlei Nachricht überliefert. Wahrscheinlich hat sich jedoch hier in die Kopien des Summontebriefes ein Fehler eingeschlichen und ist statt »cena« vielmehr »cona« [ancona], Altarbild, zu lesen. Ein solches von der Hand Cesares da Sesto, das während dessen Aufenthalt im Süden entstand, ist allerdings noch in der großen Anbetung der Könige in der Galleria Nazionale zu Neapel nachweisbar, wohin es aus St. Niccolò zu Messina 1799 gelangte (s. A. Filangieri di Candida, La Galleria Nazionale di Napoli, documenti e ricerche, Sonderabdruck aus Bd. V der Gallerie nazionali italiane, Rom 1902, S. 23 u. 96). Unsere Nachforschungen, ob das Bild nicht aus S. Angelo in Neapel in die Messineser Kirche gekommen war, haben zu keinem Ergebnis geführt.

14) Der Miniator Todeschino, über den Summonte hier — offenbar auf Grund eigener Erfahrung — so ausführlich berichtet, ist urkundlich beglaubigt durch die folgenden drei Einträge in den Rechnungsbüchern der Hofhaltung Ferdinands I: vol. 124 fol. 140 t (1488, 31 gennaio) A Mastro Todischino miniatore del S. Re VIIIJ duc. IIJ tarì a complimento di X duc. li quali li sonno comandati donare per la provisione sua delo mese de dicembro proximo passato lo resto per lo alagio.... VIIIJ d. IIJ t. vol. 133 fol. 67 t (1489) A mastro Joanne tudischino miniatore deli libri del s. Re LVII d. III t. a complimento de LX d. li quali li sonno comandati donare per la provisione soa de sey misi dal primo de decembro de lanno proxime passato 1488 et per tucto lo mese de magio del presente anno 1489 a ra° (ragione) de CXX d. per anno como lo resto sia per lo elagio .... LVII d. III t. vol. 147 fol. 123 t (1492) 4 luglio. A Joan todisco miniatore a dicto di VI d. II t. a complimento de X d. per dicto mese: como lo resto se li sconta dela summa de XX d. ave havuti in panni dela regia guardarobba et per lo alagio .... VI d. II t. Für die vorstehenden Belege bin ich dem Herrn Archivar Niccolò Barone zu großem Danke verpflichtet. Er hatte die Güte, sie im Staatsarchiv auszuziehen, nach dem — freilich zum Teil unrichtigen Hinweis bei C. Minieri Riccio, Cenno storico dell' Accademia Alfonsina istituita nella città di Napoli nel 1442. Napoli 1875, pag. 6 und 22. — Von den Arbeiten Todeschinos hat sich bis jetzt nur eine nachweisen lassen. Dr. Alfonso Miola, Direktor der Universitätsbibliothek zu Neapel (dem wir für die folgende Notiz zu Dank verpflichtet sind), hat in dem Kodex XIII. A. 18 der dortigen Nationalbibliothek den folgenden Vermerk gefunden: »Iste liber est conventus sancti dominici de neapoli ordinis

praedicatorum quem legavit dicto conventui olim Joannes todeschinus.« Der Text, durchaus in Kursiv geschrieben, beginnt mit einer großen Initiale in Miniatur (s. Gaet. Filangieri, Docum. per la storia, le arti e le industrie delle province napolitane, Napoli 1885, vol. III, pag. 49, nota). — L. Délisle (Le Cabinet des Manuscrits &c. Paris, 1868 ff. tome I) irrt, wenn er Todeschino mit dem Miniator indentifiziert, der einen Kodex der Pariser Nationalbibliothek wie folgt gezeichnet hat: »Ioachim de Gigantibus Germanicus Rotenburga oriundus Ferdinandi regis librarius et miniator tranquille transcripsit et miniavit MCCCCLXXVI.« Denn ein Miniator des Namens kommt nach dem Zeugnis der Rechnungsbücher neben Todeschino vor. — Im übrigen ist Summonte mit seinen Nachrichten über diesen Zweig der Kunst, für den er aus den aragonesischen Rechnungsbüchern reiche Daten hätte schöpfen können, überaus karg. Er weiß ebensowenig etwas von Alfonso di Cordova und Cola Rubicano, den von 1451—1488 ständig für die Bibliothek König Alfonsos und Ferdinands beschäftigten Miniaturmalern (s. Arch. stor. napol. VI, 414 und 437; IX, 84, 214, 222, 226, 236, 241, 391—393, 395, 397, 411, 415, 635) und von des letzteren Sohn oder Enkel Nardo (1492, l. c. X, 18 und 22), wie von den übrigen unter Ferdinands Regierung tätigen Meistern Angelillo Artuzzo (1470), Giov. di Gigante (1474), Cristoforo di Majorano (1480—92), Giov. Marco Cinico (1470, 1492), Bernardino de Sardis (1488, 1492), Matteo Felice (1491—93), Antonio Scarriglia (1492) u. a. m. (vgl. Minieri Riccio a. a. O. S. 4—7).

[15]) Es handelt sich hier um die Domkrypta, das sog. Soccorpo (nicht wie Summonte schreibt Soccorso) di S. Gennaro, als dessen Schöpfer durch Alfonso Miola (Il Soccorpo di S. Gennaro, Trani 1897; vgl. Repertorium XXI, 411) nunmehr urkundlich Tommaso Malvito aus Como nachgewiesen ist, der Meister, von dem einige Kirchen Neapels Grabdenkmäler bewahren (s. Cicerone, 9. Aufl. II, 476) und den wir auch als Mitarbeiter Francesco Lauranas an dem zwischen 1475 und 1481 entstandenen Altar des h. Lazarus in der Kirche de la Major zu Marseille kennen (L. Barthélemy, Fr. Laurana auteur du Monument de Saint-Lazare dans l'ancienne cathédrale de Marseille, im Bulletin monumental vom Jahre 1884).

[16]) Gemeint ist die dem h. Martin geweihte, jetzt den Saluzzo gehörende Kapelle, rechts vom Haupteingang der Kirche. Sigismondo, Descrizione della città di Napoli, 1788 II, 17, sagt darüber: La cappella dedicata a S. Martino . . . fu dei Carafa Conti di S. Severina, oggi de' Signori Carafa Principi di Belvedere. Nell' arco esteriore di questa cappella si legge: Andreas Carafa S. Severinae Comes Divo Martino dicavit an. 1508 . . . . Vi è nel lato della Epistola il

sepolcro di Galeotto Carafa [des Vaters Andreas, errichtet 1513], e nel rimanente della cappella altri monumenti di questa illustre famiglia . . . Gli arabeschi scolpiti ne' marmi di questa cappella sono singolari nel loro genere. Eine Abbildung des durchaus mit Marmor verkleideten, reich im Stile der Florentiner Hochrenaissance mit Pilasterfüllungen von Trophäen, Schilden, Emblemen ornamentierten graziösen Bauwerkes gibt Sc. Volpicella, Descrizione storica di alcuni principali edificii della città di Napoli, 1850, pag. 199. — Unter Andrea da Fiesole ist offenbar Andrea Ferrucci gemeint. In der Tat ist seine Anwesenheit in Neapel zur Zeit der Errichtung unserer Kapelle urkundlich bezeugt; jedoch ist er nicht an letzterer, sondern an der Ausführung eines Altars für die Capp. Brancacci in S. Maria Annunziata tätig (G. B. d'Addosio, Origine, vicende e progressi della r. Casa dell' Annunziata di Napoli, 1883, pag. 52 n. 1: Libro maggiore del 1507, fol. 147. A dì 31 gennaio 1507 [st. n. 1508] ducati 105 a comprimento di ducati 375 a mastro Andrea de Pietro fiorentino marmoraro le foro promesse da la q^m Maria Brancaza per lo prezo de una cona de marmore fatta a la sua Cappella). Dagegen besitzen wir urkundliche Belege dafür, daß die Bildhauer- bzw. Marmorarbeiten an der Capp. Carafa in S. Domenico maggiore vor 1512 von Romolo d'Antonio Balsimelli aus Settignano begonnen und 1516 beendigt wurden; von ihm rührt auch das Denkmal für Galetto Carafa her (Gaet. Filangieri, Documenti per la storia le arti e le industrie delle province napoletane, Napoli 1885, vol. III, pag. 29—34, hat die bezüglichen Verträge veröffentlicht). Andrea Ferrucci könnte also höchstens an der Herstellung der Mauerarbeiten der Cappella Carafa vor 1508 tätig gewesen sein; in diesem Jahre kehrt er wieder nach Florenz zurück. — Über den von Summonte an zweiter Stelle genannten Matteo Lombardo vermögen wir keine sicheren Nachrichten beizubringen. Ein Maestro Matteo de Francho ist 1504 an der Vollendung eines Kreuzganges in S. Gregorio Armeno tätig (G. Filangieri l. c. vol. III, pag. 147) und ein Matteo Giovanni muratore übernimmt 1537 den Ausbau der 1490 begonnenen, aber bald ins Stocken geratenen Arbeiten an S. Severino e Sosio (N. Faraglia, Memorie artistiche della chiesa de' SS. Severino e Sosio di Napoli im Archivio stor. napoletano III, 237). Ob einer dieser beiden Meister mit unserem Matteo Lombardo zu identifizieren sei, bleibt zweifelhaft.

[17]) Über Gasparo Romano ist außer der Nachricht Summontes sonst nichts überliefert. Ohne jeden Grund wurde er jüngst als Erbauer der Cancelleria in Rom in Anspruch genommen (durch E. Bernich in der Napoli nobilissima VII, 1901, fasc. 12; vergleiche dagegen Gnoli in der Rassegna d'Arte I, 148; Fabriczy ebendort I, 186, und die

Replik Bernichs II, 69). Der letzte Satz bei Summonte kann nur auf das Haus des Kardinals Raffeal Riario, das er von 1517—1521 in Neapel bewohnte, Bezug haben. Ob Gasparo Romano mit dem Gasparo Napoletano zu identifizieren sei, von dem das Berliner Museum eine bezeichnete Plakette besitzt, bleibt zweifelhaft. Der Pliniuskodex, den Gasparo für den Kardinal Giovanni d'Aragona (1456—1485), Erzbischof von Salerno und Tarent und apostolischen Legaten bei seinem Schwager Mathias Corvinus, König von Ungarn, mit Miniaturen geschmückt hatte, wird in den Rechnungsbüchern des königlichen Hofes nicht erwähnt (wie denn darin der Name Gasparos überhaupt nicht vorkommt). Angeführt ist dort nur ein Plinius, an dem Cola Rubicano 1469—72 arbeitet und zu dem er 1473 ein reiches Titelblatt miniert, während dessen zweites Buch 1474 von G. de Gigante mit Miniaturen geschmückt wird (C. Minieri Riccio, Cenni ecc. pag. 5, 19 und 22). Er befindet sich heute in der Universitätsbibliothek zu Valencia (s. G. Mazzatinti, La biblioteca dei Rè d'Aragona in Napoli, Rocca S. Casciano, 1897, pag. 152). Auch der eben genannte Autor weiß in seiner überaus gründlichen Schrift nichts anderes über den Plinius Gasparo Romanos beizubringen, als was Summonte darüber berichtet (l. c. pag. LXXXIII). — Gleicherweise haben wir bei ihm, bei Tafuri und Minieri Riccio vergebens nach einer Nachricht über Lucio Phosphoro gesucht. An der Richtigkeit der Notiz Summontes ist indes kaum zu zweifeln, da er mitten im Gelehrtenleben seiner Zeit stand und Phosphoro in seiner Jugend wohl gekannt haben wird. Oder sollte sich etwa hinter dessen Nicknamen (denn ein solcher scheint uns Phosphoro zu sein) eine der beiden Lokalzelebritäten namens Lucio verbergen: Lucio Grasso, Lehrer an der Universität, wo Sannazaro zu seinen Schülern zählte, und Lucio Innocenzo, der um 1512 blühte und eine Ekloge in Nachahmung Virgils sowie einen lateinischen Dialog über die Sentenzen des Scotus verfaßte? (s. Cam. Minieri Riccio, Biografie degli Accademici Alfonsini dal 1442 al 1543, Napoli 1881, pag. 114, und derselbe, Memorie storiche degli scrittori nati nel regno di Napoli, Napoli 1844, pag. 185).

[18]) Die Meinungen darüber, ob wir es in dem bekannten bronzenen Pferdekopf des Neapler Museums mit einem Werke antiker oder moderner Kunst zu tun haben, sind noch immer geteilt. Der Brief des Grafen, Diomede Carafa da Maddaloni vom 12. Juli 1471, worin er Lorenzo de' Medici für dessen Übersendung dankt (veröffentlicht von Semper, Donatello, Wien 1875, S. 309, und von G. Filangieri im Archivio storico napoletano VII, 1882, pag. 416), nennt Donatellos Namen nicht.

[19]) Daß Francesco Laurana (denn ihn haben wir unter Maestro Francesco Schiavone vermöge seiner dalmatinischen Herkunft zu verstehen

an der Ausführung des Triumphbogens Alfonsos I. im Castelnuovo Anteil gehabt, ist von uns urkundlich nachgewiesen (Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen, 1899, S. 29); aus unseren Ausführungen erhellt aber auch, daß Summontes Angabe, die ihm allein das ganze Werk zuschreibt, irrig ist. Was das »Marmorbild des Königs« betrifft, das unser Autor dem Laurana zuschreibt, so haben wir es vermutungsweise in der (verloren gegangenen) Statue Ferdinands I. nachweisen zu können geglaubt, die über der inneren Toröffnung des Triumphbogens aufgestellt war, wobei wir annahmen, daß Summonte den Dargestellten mit seinem Vater Alfonso verwechselt habe (Jahrbuch, 1902, S. 8). Es ist indes nicht ausgeschlossen, daß am Triumphbogen eine (heute nicht mehr vorhandene) Statue des letzteren von Laurana existierte, wovon uns die Rechnungsbücher keinen Vermerk überliefern.

[20]) Es ist der Presepioaltar Rosselinos in der Capp. Piccolomini. Auffallend bleibt es, daß Summonte das Grabmal der Maria d' Aragona am gleichen Orte nicht erwähnt.

[21]) Das hier angeführte Grabmal des Vizekönigs Cardona († 1522) befindet sich noch heute in der Kirche des Franziskanerklosters bei dem Städtchen Bellpuig in der Nähe von Tarragona. Es ist das prächtigste Werk seines Schöpfers, der sich an dessen Sockel als Joannes Nolanus bezeichnet hat. Der in der mittleren Nische placierte, reich ornamentierte Sarkophag trägt die mit einem Bahrtuch zur Hälfte bedeckte Gestalt des Toten, auf die von der Rückwand der von Engeln gestützte Heiland im Grabe (in Relief dargestellt) herabblickt. Die Mittelnische ist beiderseits von zwei jonischen Pilastern (oder Halbsäulen?) flankiert, zwischen denen je eine Siegesgöttin mit einem Palm- und Lorbeerzweige in der Hand steht. In den Zwickeln des Nischenbogens sieht man zwei Medaillons mit Reliefs, worauf verschleierte Frauengestalten dem Helden eine Krone, bzw. Palme darreichen. Gekrönt wird das Denkmal von einer sitzenden Madonna mit Kind in der Mitte und zwei nackten Genien an den Ecken des Gesimses. Der Sockel zeigt Schlachtenszenen in Relief zwischen zwei Inschrifttafeln mit Elogien. Die Vorderseite des Sarkophags trägt folgende Inschrift: Raymundo Cardonae qui regnum Neapolitanum praerogitiva pene regia tenens gloriam sibi ex mansuetudine comparavit Isabella uxor infelix marito optimo fecit. Vixit ann. LIIII mens. VIII dies VI. Ann. MDXXII (nach der Beschreibung, die A. Ponz, Viage de España, Madrid 1788, t. XIV, pag. 162, gibt).

[22]) Die von Summonte angeführte Sannazaromedaille ist die bei Armand II, 60 n. 10 registrierte, bei Mazzuchelli III, tav. XLIII, 1 und 2 abgebildete. Die Darstellung der Rückseite mit der Anbetung des Kindes durch die Madonna und den h. Josef ist eine Anspielung auf Sannazaros

berühmte Dichtung » De partu virginis «. Es existieren aber auch Exemplare, auf deren Revers die Krönung des Dichters durch eine Muse (?) in Gegenwart der Abundantia und Hygieia (?) vor einem unter einer offenen Säulenaedicula stehenden Opferaltar dargestellt ist (im Museo artistico zu Mailand; Exemplare mit dem Peresepiorevers im Bargello, im Museo Estense zu Modena u. a. m.). Mit dem Marmorapollo meint Summonte wohl die Statue des Gottes am Grabmal Sannazaros in S. Maria del Parto, die — wie die Minerva ihr gegenüber — von den Lokalguiden dem Santacroce zugeschrieben wird.

23) Vgl. was wir über die Beweinungsgruppe Guido Mazzonis (Paganino da Modena) sowie über seine sonstige Tätigkeit zu Neapel im Repertorium XX, 108 ff. ausgeführt haben.

24) Die Presepegruppe Giovannis da Nola in der genannten Kirche ist erhalten (s. L. Correra, Il Presepe a Napoli in L' Arte II, 327); von den anderen Figuren, die ihm Summonte ebendort zuschreibt, ist nichts vorhanden. Das Holzkruzifix in der Sakristei von Montoliveto existiert ebenfalls nicht mehr an Ort und Stelle. Auffallend ist, daß Summonte das reiche Sakristeigeschränk Giovannis in der Annunziata (linke Wand) nicht registriert.

25) Pietro Belvertes da Bergamo († 1512 od. 1513) Tür an der Annunziata ging beim Brande der Kirche 1757 zugrunde. Er ist als ihr Schöpfer beglaubigt durch folgende Stelle in dem am 2. Juli 1508 verfaßten Testamente des Bildhauers Tomaso de Sumalvito: Et in alia manu alii ducati sex de Carolenis argenti per eundem soluti pro dicta ecclesia et hospitali [santæ Mariæ Annuntiatæ de Neapoli] magistro Petro Veneto in partem satisfactionis salarii sibi debiti per dictam ecclesiam et hospitale pro factura portæ magnæ dictæ Ecclesiæ tunc quominus fuit facta dicta porta (G. Filangieri, Documenti ec. vol. III, pag. 98). Daß Belverte der Lehrer Giovannis da Nola war, wird durch die folgenden Belege erhärtet: A 24 Januarii 1508. Solvit Magistro Petro intagliatore et pro eo Johanni de Nola eius alumpni pro rata operis faciende pro ornatu Cone figure S. Anne. Die V^a. Februarii 1508. Solvit magistro Petro Veneto intagliatori per manus Johannis eius alumpni pro rata operis faciunt pro ornatu figure S. Anne (G. B. d' Addosio, Origine ec. della r. Casa dell' Annunziata di Napoli, 1883, pag. 58 n. 1. Der Altarschrein, um den es sich hier handelt, war für ein wundertätiges Bild der h. Anna bestimmt; er ging beim Brande der Kirche zugrunde). Auch von anderen Arbeiten Belvertes besitzen wir Nachrichten: Am 4. August 1507 überträgt ihm Ettore Carafa um 85 Dukaten die Ausführung eines Presepe von 28 Figuren für die Capp. del Crocefisso in S. Domenico maggiore, wovon noch die h. Jungfrau, S. Josef, 2 Engel zu ihren Seiten, sowie der

Ochs und Esel vorhanden sind (die übrigen Figuren sind durch solche späterer Entstehung ersetzt). Am 9. Juni 1507 übernimmt er für 300 Dukaten die Herstellung eines vielfigurigen Altarwerkes für die Kapelle der Schuhmacherzunft in S. Lorenzo maggiore (von demselben haben sich auf dem Hochaltar von SS. Crispino e Crispiniano, wohin es 1535 übertragen worden war, bis heute noch die Statuen der Madonna und der beiden Titularheiligen erhalten). Am 7. März 1511 liefert er für das (jetzt unter Zingaros Namen im Museo nazionale bewahrte große) Altarbild Ant. Rempactas da Bologna in S. Pietro ad aram den geschnitzten Holzrahmen (Filangieri, loc. cit. vol. III, pag. 237—247 und 585—589, sowie vol. VI, pag. 111). Neuerdings ist ihm vermutungsweise auch die schöne Holzdecke von S. Maria di Donna Regina zugeschrieben worden (s. E. Bertaux' Schrift über diese Kirche, Neapel 1899, S. 150).

[26]) Die Intarsien Fra Giovannis da Verona sind bekanntlich noch im Oratorio di S. Carlo in der genannten Kirche erhalten, allein die von Summonte besonders hervorgehobene Gestalt des h. Benedikt findet sich nicht darunter (s. die detaillierte Beschreibung dieser Arbeit bei Finocchietti, Della scultura e tarsia in legno, Firenze 1873 pag. 89 ff.). Über die beiden von unserem Gewährsmann genannten Gehilfen Fra Giovannis findet sich weder bei Finocchietti noch bei R. Erculei (Intaglio e tarsia in legno, Roma 1885), noch auch in G. Filangieris großer Urkundensammlung irgendeine Notiz. Urkundlich sind dagegen als Mitarbeiter des Meisters beglaubigt dessen Schüler Antonio Preposito aus Venedig († 1548) und Raffaele da Brescia (1479—1539). Vgl. P. Lugano, Fra Giovanni da Verona, im Bullettino senese di storia patria, aus 1905 pag. 213, 219, 220 und 235.

[27]) Über Giuniano Majo († 1493), den berühmten Humanisten, der 1465—1488 an der Universität zu Neapel lehrte, vgl. E. Percopo, Nuvoi Documenti im Archivio storico napoletano XIX, 740 ff. — Die von Summonte angeführten beiden Arbeiten seines Bruders werden durch folgende Rechnungsvermerke tatsächlich bezeugt: 1485, 26 fabrajo. Masone Narmaro [*sic, statt* Da Majo] di Napoli pel prezzo di un calamaio grande a quattro face intagliato e musiato d' oro e di azzuro fino, e con certi versi di lettere d' oro e divise e menciantio [?] del d°. ill^mo^. signor Duca [Alfonso di Calabria], e con le armi di sua signoria, con compartimenti necessarii per tenervi forbici coltelli ed altre cose; per nua cassetta tutta nera, intagliata con le armi del Duca, la quale serve per tenervi le anella, e per un astuccio intagliato dove si conserva una coppa del detto signore, riceve la somma di 15 ducati (N. Barone, Le Cedole di Tesoreria ec. im Archivio stor. napol. IX, 602). Ferner: 1492, 4 aprile. - A. M^ro^. Masone de Mayo si dà la somma di 50 duc. in conto di ciò che dovrà

avere per l' arco trionfale che lavora e che servirà a riporvi le gioie e gli smeraldi del Re (l. c. X, 15). Über andere Arbeiten des Meisters unterrichten uns die folgenden Vermerke: 1484, 26 ottobre. Mastro Masone de Mayo riceve la somma di 2 duc. e 3 tarì per aver costruiti due astucci, l' uno intarsiato, l' altro sottilmente lavorato a rilievo d' oro e d'azzurro, per gli occhiali del Re, per l' astuccio d' un vericolo grande che serve a leggere le lettere sottili, e per altri astucci che servono a conservare i due specchi che il Re adopera allorchè si rade la barba, alcuni ferramenti di falconi e certe pietre di paragone (l. c. IX, 427). 1493, 11 gennajo. Maestro Majone de Maio riceve un ducato, prezzo di due scudi [rect. astucci] di coppa foderati di camoscio con le armi di Sa. Ma. (l. c. X, 21).

28) Über die Tätigkeit der hier genannten Architekten in Neapel vergleiche man, was wir dazu im Repertorium XX, 85—120 und (betreffs Giuliano da Majano) im Beiheft zum Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, 1903, S. 155 ff., ausgeführt haben. Zu Antonio Marchissi ist ergänzend zu bemerken, daß ihm S. Caterina a Formello nicht mehr zugeschrieben werden darf, da neuerliche Forschungen als ihren Erbauer (seit 1519) den Romolo d' Alessandro Balsimelli aus Settimello, einen Bruder jenes Jacobo, erwiesen haben, der 1500 den von Mino da Fiesole bei seinem Tode unvollendet gelassenen Altar im Baptisterium zu Volterra fertiggestellt hat (s. Napoli nobilissima IX [1900] fasc. 5 und R. Sc. Maffei, Volterra, Melfi 1906, S. 64). — Sebastiano Serlio (Architettura, ediz. 1551, Libro III., pag. 150) sagt bei Besprechung des Palastes von Poggio reale, er habe dessen Zeichnungen, die er mitteilt, von M. A. Michiel erhalten, und gehe deshalb nicht weitläufiger auf den Bau ein »perciochè Messer Marcantonio Michele patricio nobile di questa città molto intendente di architettura, e che ha veduto assai, e dal quale io ebbi questo, e altre cose, ne ha trattato a pieno in una epistola latina drizzata ad un suo amico« (der Brief hat sich nicht erhalten).

29) Gemeint ist nicht Gianfrancesco Mormando († 1570), der Vollender des Pal. Gravina, sondern Giovanni Donnadio aus Mormanno in Calabrien, seit 1492 in Neapel als Orgelbauer und Architekt urkundlich beglaubigt, Pfarrer an S. Maria della Stella, welche Kirche er (nach eigenem Entwurf) 1519 wiederherstellen ließ. Außer Summonte lobt ihn auch der wenig spätere De Falco (Descrizione di Napoli, 1539, pag. 54) als Erbauer von Palästen »alla foggia moderna« (s. G. Filangieri, Maestro Giovanni Mormando im Archivio stor. napol. IX, 1894, pag. 286 ff., und in Documenti ec. vol. III, pag. 176 ff.).

30) Es handelt sich hier um den antiken Dioskurentempel, dessen Stelle heute die in ihrer jetzigen Gestalt 1591—1603 errichtete Theatiner-

kirche S. Paolo einnimmt. Seine Demolierung war schon um 1430 erfolgt (vgl. unseren Aufsatz über Nanni di Miniato im Beiheft des Jahrbuchs d. k. preuß. Kunstsammlungen, 1906, S. 71), und es war davon nur der von Summonte hier erwähnte Säulenportikus mit der griechischen Weiheinschrift im Fries des Giebels erhalten geblieben. Im Jahre 1688 brachte ein Erdbeben vier der Säulen samt dem Giebel zum Sturz und es blieben nur die beiden heute noch vor der Fassade von S. Paolo aufrecht stehenden übrig. Eine Zeichnung im Skizzenbuch Francescos de Hollanda im Escorial vom Jahre 1540 hat uns das Abbild des in Rede stehenden Portikus bewahrt (L. Correra hat sie in seiner gründlichen Studie über den Dioskurentempel zuerst veröffentlicht, in den Atti dell' Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, vol. XXIII, Napoli 1904). Betreffs des in diesem Alinea von Summonte erwähnten Aufenthalts Michiels in Neapel ist das oben in der Einleitung Ausgeführte zu vergleichen.

31) Gemeint ist Pontanos Schrift über den Krieg König Ferdinands I. gegen den Prätendenten Johann von Anjou und die aufrührerischen Barone. Am Schluß seines Geschichtswerkes gibt Pontano einen gedrängten Abriß über Ursprung und Schicksale der Stadt Neapel nach antiken Quellen, sowie über die einst daselbst vorhandenen römischen Baudenkmäler. Auf das dort über letztere Ausgeführte bezieht sich im besonderen Summontes Hinweis.

32) Zur vorstehenden Glosse des Summontebriefes, die Cav. de Lazara in seinem Briefe vom 27. November 1806 an Morelli mitteilte (s. den Brief bei Cicogna a. a. O. S. 417), bemerkt Cicogna (a. a. O. S. 374) das Folgende: Una postilla di carattere del secolo XVI. messa in calce della Lettera di Pietro Summonte al Michiel, ci fa sapere, che il Michiel scrisse le Vite de' pittori e scultori antichi e moderni, le quali non si stamparono, per essersi pubblicate in Firenze quelle di un altro (intendesi di Giorgio Vasari, la cui prima edizione è di Firenze, del Torrentino 1550, pubblicata quindi vivente ancora in Venezia il Michiel). Lo stesso Michiel li 4 maggio 1519 scrivera al Marsilio: »Io vi sono debitore per mia promessa di scrivervi di le picture, et pittori di Roma« [vgl. Sanutos Diarii, Venezia 1890, t. XXVII, pag. 274]. Non credo però che queste parole siano bastevoli per confermare la notizia, che egli abbia scritto le Vite dei pittori e scultori antichi e moderni, ma bensì che volesse scrivere solamente qui quelli di Roma.

Die Biblia Pauperum — und nicht Konrad Witz.

Von **Campbell Dodgson.**

Im Frühjahr 1906 war es mir vergönnt, mich mit einer seit einer Reihe von Jahren als verschollen geltenden und neuerdings wieder verschwundenen Bilderhandschrift während einiger Tage intensiv zu beschäftigen. Es tauchte nämlich die oft genannte, aber wenigen Forschern der heutigen Generation durch Augenschein bekannte Biblia Pauperum aus den ehemaligen Sammlungen T. O. Weigel und Eugen Felix bei einem Londoner Antiquar auf, der, wenn auch sonst recht schweigsam, kein Geheimnis daraus machte, daß er einen amerikanischen Käufer im Auge habe, der die Handschrift tatsächlich ein paar Wochen später für einen nach europäischen Begriffen unerschwinglichen Preis erwarb.

Mir wurde nun die Rolle zugewiesen, eine nach Belieben wissenschaftliche, vor allem aber schön auszustattende Monographie über die Biblia Pauperum zur Erbauung des erhofften Krösus zu verfassen, deren auf 50 Exemplare beschränkte Auflage nebst dem wertvollen Originale in seinen Besitz übergehen sollte. Da ich doch hoffte, daß wenigstens einige Exemplare diesseits des Atlantischen Ozeans bleiben würden, machte ich es mir zur Pflicht, eine, soweit es die knappe Zeit und die Grenzen meiner eigenen Kenntnisse erlaubten, zuverlässige und den Forderungen der modernen Kunstwissenschaft angepaßte Beschreibung des Bilderzyklus zu verfassen, wobei mir der Entschluß des Verlegers wesentlich half, drei ganze, von mir zu wählende Seiten der Handschrift in originalgroßen Lichtdrucken zu reproduzieren. Dadurch, daß selbst der breite, leere Rand unterhalb der Darstellungen in tadellosem Faksimile gegeben wurde, war das Format der Publikation, ein Großquartband (24 Seiten, 44 : 34.5 cm), bestimmt.

Von diesen 50 Exemplaren hat nun der Erwerber auf meine durch Vermittlung des Londoner Antiquars eingelegte Fürbitte zehn den öffentlichen Bibliotheken und Kupferstichkabinetten Englands und des Kontinents gestiftet, an Orten, wo die leider überaus seltene Monographie denjenigen Forschern, welche die Sache näher interessiert, am leichtesten zugänglich sein dürfte: Basel, Berlin (K. Kupferstichkabinett), Brüssel (Bibliothèque Royale), Cambridge (University Library), Dresden (K. Kupferstichkabinett), London (Print Room des British Museum), München (Staatsbibliothek), Oxford (Bodleian Library), Paris (Bibliothèque Nationale), Wien (Hof-

bibliothek). Von Privatleuten besitzen, so weit ich weiß, in ganz Europa nur zwei den Aufsatz, ich selber als Verfasser und Herr Professor W. L. Schreiber, auf dessen Einleitung zu der bei Heitz, Straßburg 1903 erschienenen Faksimileausgabe der fünfzigblättrigen Biblia Pauperum in Paris ich als beste und unerläßliche Hilfsquelle für die Beschreibung der erhaltenen Handschriften dieses Werkes angewiesen war.[1])

Nachdem ich schon so viel gesagt, möchte ich mir an dieser Stelle ein für allemal Vorwürfe über die Seltenheit der Monographie verbitten, da ich dafür keine Verantwortlichkeit trage, ebenso Gesuche, weitere Exemplare zu verschaffen, die mir nicht zur Verfügung stehen. Das Buch ist auch im Handel nicht zu haben.

Ich komme schon in Gefahr, indem ich so viel Autobiographisches erzähle, der Unbescheidenheit geziehen zu werden; die Notwendigkeit einer solchen Entstehungsgeschichte meiner kleinen Arbeit liegt aber in der Natur der Sache. Genug davon; ich wende mich jetzt zur Biblia Pauperum in amerikanischem Privatbesitz und zum Inhalt meiner Schrift, soweit sie neues bringt.

Nachdem ich (S. 1—10) den Darstellungskreis und die erhaltenen Handschriften der Biblia Pauperum kurz beschrieben, behandle ich (S. 10—20) die Weigel-Felixsche Handschrift im einzelnen. Mit dem Texte Weigel und Zestermanns verglichen, weicht meine Beschreibung in folgendem von der älteren ab. Was den Inhalt der Darstellungen betrifft, zitiere ich jedesmal genau den vom Zeichner illustrierten Passus der heiligen Schrift, wie auch den handschriftlichen Titel der Hauptdarstellung einer jeden Gruppe. Die von W. und Z. angenommene Deutung der Gegen stände lasse ich mit folgenden Ausnahmen gelten. Taf. 1 c. Der Engel verkündigt Manoah und seinem Weibe die Geburt eines Sohnes. (Richter XIII.) Taf. 4 a. Illustriert ist nicht Lev. XXV, sondern Lev. XII, 6—8. Taf. 5 b stellt eigentlich trotz der Inschrift, Die Flucht Mariæ und Joseph in Egiptum, nicht die Flucht nach Ägypten, sondern die Ruhe in Ägypten dar. Taf. 46, mit Inschrift, Die Himelfart Mariæ, enthält eigentlich den Tod Mariä. Die bei W. und Z. noch unerklärten Darstellungen, Taf. 30 a und 31 c blieben auch mir rätselhaft.

Was dann die Technik betrifft, mußte ich vor allem leugnen, daß in vielen Fällen die zuerst mit Bleistift entworfene Skizze nachträglich mit der Feder übergangen worden sei. Alles mit dem Bleistift Ausgeführte erwies sich im Gegenteil als die ungeschickte Retouche einer späteren Hand, die sich nicht damit begnügt hatte, Konturen nachzuzeichnen, sondern gelegentlich ganze Gesichter schattiert hatte. Das gilt jedoch

---

[1]) Herr Schreiber war bereits so freundlich, meine Publikation im Zentralblatt für Bibliothekswesen (Februarheft 1907) anzuzeigen.

erst von den späteren Blättern der Handschrift. Einige Zeichnungen sind ferner mit der Feder grob retouchiert; im ganzen ist die Erhaltung aber vorzüglich. Besonders muß ich betonen, daß alle auf und neben den Zeichnungen befindlichen Inschriften viel späteren Ursprungs, als diese selbst, und für die Fragen über Zeit und Ort der Entstehung der Handschrift ganz ohne Belang sind. In meinem Text heißt es: »The inscriptions belonging to the drawings are not contemporary with the latter, but considerably later. They are written in normal South German dialect, with somewhat antiquated orthography, and may belong to the sixteenth, or at latest, the seventeenth century.« Selbst dieses Urteil bedarf wohl der Revision; ich glaube kaum mehr, daß die Inschriften vor dem XVII. Jahrhundert entstanden, mit Ausnahme von einigen Zeilen einer älteren Schrift auf Taf. 16 und 17.

Was schließlich den künstlerischen Wert der Zeichnungen betrifft, habe ich mein Urteil kurz gefaßt: »If the draughtsman cannot lay claim to a place amongst the great artists of his time, his compositions are at least of average merit, and occasionally single figures or groups attain to a much higher level. The treatment of accessories, and especially of trees, is slight and sketchy, but Zestermann's suggestion that the drawings altogether are merely sketches for a more elaborate series of finished miniatures cannot be regarded as probable, considering how many others of the existing Mss. are pen drawings and nothing more.« Als Datum der Handschrift nahm ich das Jahr 1450 als ungefähr zutreffend an. Besser als meine Worte dienen zur Beurteilung des Künstlers die drei guten Lichtdrucktafeln, welche die dritte, neunundzwanzigste und dreiunddreißigste Darstellung (Anbetung der Könige, Kreuztragung, Christus am Kreuz) in der Originalgröße wiedergaben. Die Wahl des ersten Gegenstandes wurde dadurch bestimmt, daß Schreiber seinen Beschreibungen, sowohl der Handschriften wie der Blockbücher jedesmal eine Abbildung der Signatur C mit der Anbetung der Könige beizufügen pflegt. Die beiden anderen Tafeln geben charakteristische Beispiele der Zeichenweise des Künstlers, wobei besonders seine äußerst flüchtige, ja kindische Behandlung der Baumkronen auffällt.

Zum Schlusse habe ich (S. 20—23) die Blockbücher und typographischen Ausgaben der Biblia Pauperum ganz kurz behandelt, und dabei auf eine wenig bekannte Variante dieses Bilderkreises aufmerksam gemacht, die sich in einem seltenen Antwerpener Druck befindet, Den oorspronck onser salicheyt (Jan van Doesborch, 1517), wovon ich damals eben ein Exemplar bei dem nämlichen Antiquar gesehen hatte, während ein anderes in der Bibliothek des British Museum aufbewahrt wird.

Und nun fühle ich mich zu einem Geständnis verpflichtet, das auch den Titel erklären soll, den ich für diese Auseinandersetzungen

gewählt habe. Als ich den Text meiner Monographie niederschrieb, glaubte ich, die einschlägige Literatur, so weit wie nötig, benützt zu haben. Leider vergaß ich, daß ein Artikel vor einigen Monaten in dieser Zeitschrift erschienen war, worin Schmarsow auf Grund der dürftigen Reproduktionen einer Bildgruppe bei W. und Z., und eines einzelnen Bildes in Weigels Lagerkatalog die verschollenen Zeichnungen keinem geringeren Künstler zuschrieb, als Konrad Witz von Basel.[2]) Erst als meine Schrift schon gedruckt war, nahm ich den mittlerweile beim Buchbinder gewesenen Band wieder in die Hand. Als ich den Aufsatz Schmarsows las, erstaunte ich. Hätte ich wirklich einen solchen Schatz verkannt? Konnte ich achtundvierzig große Federzeichnungen eines Konrad Witz Tag für Tag stundenlang betrachten, ohne ihren Wert zu ahnen? Dann wäre es freilich um meinen Ruf als Kunsthistoriker getan. War ich also blind gewesen, oder sah Schmarsow zu viel? Ich rieb mir verlegen die Augen. Indessen war der Schatz England und Deutschland schon verloren. Ich mußte mich mit der Erinnerung und den Abbildungen trösten. Und sie haben mich getröstet. Nein, der Verlust Europas ist kein so empfindlicher, wie man denken müßte, schenkte man Schmarsow Glauben. Ich bin überzeugt davon, daß er lediglich durch die typographische Anordnung des Baseler Altarwerkes zu seiner Hypothese verführt wurde, die seine scheinbar plausibeln, aber eigentlich meistens aus der Luft gegriffenen Vergleichungen mit den bekannten Werken des Baseler Meisters nicht zu unterstützen vermögen. Diese Zeichnungen haben doch mit den vor 1434 entstandenen Baseler Bildern nichts als das herkömmliche Thema der Darstellungen, »den Gegensatz von altem und neuem Bund, die Gegenüberstellung von Verheißung und Erfüllung,« gemein. Daß sie einer späteren und reiferen Zeit des Künstlers angehören sollten, ist noch weniger denkbar. Man vermißt an ihnen gänzlich die von Daniel Burckhardt[3]) betonten Charakteristika der Kunst dieses Malers, »außerordentlich starke plastische Wirkung alles Körperlichen, kühnes Raumgefühl, meisterhafte Kenntnis der Perspektive«. Ebensowenig findet man »gedrungene, stämmige Gestalten mit außerordentlich derben und starkknochigen Köpfen«.[4]) Diese Zeichnungen kann kein Mensch einem Künstler ersten Ranges zuschreiben, »der sich gerne über alle Konvention hinwegsetzt« und »nicht aus den Kreisen der Buchmaler hervorgegangen« ist. Ich möchte die Witzforscher ernstlich und beizeiten davor warnen, einen falschen Weg zu betreten.

---

[2]) Repertorium, Bd. XXVIII, S. 340. Konrad Witz und die Biblia Pauperum von A. Schmarsow.

[3]) Baseler Festschrift, 1901, S. 284.

[4]) A. a. O. S. 291.

Die grüne Passion und die Tier- und Pflanzenstudien Albrecht Dürers in der Albertina.

Von **Joseph Meder.**

Nach dem Erscheinen einer so wichtigen Publikation wie jener der Handzeichnungen Albrecht Dürers in der Albertina als V. Band des großen Lippmann-Werkes, welche den bedeutendsten Schatz an Studienmaterial zum ersten Male in fast durchwegs faksimilierten Blättern den Fachkollegen und Kunstfreunden zuführte, könnte man billigerweise eine wenn auch noch so strenge, doch sachliche Kritik erwarten, die sich zur Aufgabe gestellt hätte, Unrichtigkeiten klar zu stellen, Dunkles aufzuhellen, Fehlendes zu ergänzen, und damit die Dürer-Forschung bestens zu fördern.

Indes erschien im 6. Heft des Repertoriums 1906 von Professor Jaro Springer ein Artikel, der es zunächst als Vorbedingung erachtete, die Wiener Kollegen als »Monopol-Inhaber«, welche »das kunsthistorische Gras wachsen hören«, zu attackieren, dann aber mit eleganter Kühnheit gleich ein Viertelhundert echter Dürer-Zeichnungen der Albertina »auf dem Altare der Kritik« (seiner Kritik) hinzuschlachten. Nachdem dieser Streich durchwegs hervorragenden und berühmten Stücken oder, wie Springer sagt, »Lohndienerberühmtheiten« galt, möchte man fast glauben, Herr Springer leite von Berlin aus eine Art Baisse-Bewegung für die Wiener Dürer-Zeichnungen ein. Ich glaube, so wie ich wurde manch anderer Leser von einem Schreckanfall erfaßt, der sich dann in ein Gefühl der Spannung auflöste, auf welche Weise denn Springer all den Fachgenossen für seine so sensationellen Behauptungen die Beweisgründe beibringe.

Die Wichtigkeit des Gegenstandes, also das reine sachliche Interesse, wird hier immer größer sein als die stärkste Abneigung, auf derartige Angriffe zu antworten, und darum möge mir Herr J. Springer die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß ich in einer gewiß weite Kreise interessierenden Frage auch meinen Standpunkt darlege. Der Kampf gegen den Irrtum, ob dieser ein veralteter oder ein neu auftauchender ist, darf nie erlahmen.

Springers Angriffe gegen die Dürer-Zeichnungen der erzherzoglichen Kunstsammlung Albertina richteten sich gegen zwei größere Gruppen, einmal gegen die grüne Passion und dann gegen alle Tier- und Pflanzenstudien.

Aus der Ausscheidung des ersten Blattes der grünen Passion: „Anbetung der Könige, die schon im Jahre 1903 im VIII. Jahrg. No. 881 der »Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina« mit guter Begründung geschah, folgert Springer, daß auch die 11 anderen Blätter der grünen Passion Dürer nicht zugemutet werden können. Hätte er jedoch statt eines photographischen Vergleichsmaterials die Originale vor sich gehabt, wäre sein Schluß gewiß anders ausgefallen. Schon das Äußere unterscheidet diese Anbetung der Könige von der Folge der echten Blätter; ein anderes Grün charakterisiert die Grundierung, die Federzeichung ist grob und flüchtig, noch mehr die weiße Höhung. Typen wie jene des Christuskindes oder die des h. Joseph können unmöglich Dürer zugeschrieben werden. Die wahrscheinlichste Annahme dürfte für mich heute die sein, daß hier das Original verloren gegangen sei und nur die Kopie sich erhalten habe. So besitzt die Albertina auch noch von zwei anderen Blättern der grünen Passion L. 484 und L. 485 zwei alte Kopien, die eine in Grün, eine zweite in Graubraun. Die grüne Passion, wie sie heute vorliegt, ist gewiß auch nicht vollständig; so fehlt die Ausführung der nur im Entwurfe (Kopie) in Mailand vorhandenen Darstellung Christus am Ölberg (Br. 196), und gewiß hatte Dürer auch eine Auferstehung geschaffen oder zu schaffen vorgehabt; denn die Wahrscheinlichkeit spricht doch dagegen, daß die grüne Passion mit der Grablegung aufgehört hätte. Tatsache aber bleibt es, daß die grüne Passion heute aus 11 echten Blättern besteht, zu welchen noch eine in Grün ausgefürte Kopie gewissermaßen als Titelblatt und eine im Entwurfe (gleichfalls nur als Kopie) vorhandene Ölbergszene gehören.

Als zweiter Grund für die Unechtheit der grünen Passion gilt Springer die doppelte Signatur auf dem Blatte der Kreuztragung (L. 485); eine davon müsse falsch sein, die Signaturen der anderen Blätter glichen aber jener verdächtigen, folglich seien sie alle falsch.

Von einer verdächtigen Signatur samt Jahreszahl zu sprechen, kann nach Springer nur den einen Sinn haben, daß der angebliche Kopist oder Nachahmer die Kühnheit besaß, nach Fertigstellung der Blätter auch Dürers Signatur darauf zu setzen. Denn auch die strengste Untersuchung aller Signaturen der grünen Passion, an den Originalen durchgeführt, muß zugeben, daß dieselben (mit Ausnahme jener zweiten auf L. 485) gleichzeitig mit der Zeichnung selbst entstanden, daß sie genau mit derselben Tuschfarbe gezeichnet sind. Sie tragen dieselbe Auftrocknung der Flüssigkeit und die gleiche Patina. Wir wollen hier nicht über die Entstehungszeit von 1504 sprechen, sondern ganz im Sinne Springers nur im allgemeinen annehmen, daß sie nach 1510 oder noch später entstanden sei; das eine wird Springer zugeben, daß die

Zeichnungen innerhalb der ersten zwei Jahrzehnte angefertigt wurden, also noch zu Lebzeiten Dürers. Die grüne Passion zeigt eine derartige Feinheit der Grundierung und der Ausführung, wie sie — von Dürer abgesehen — nach 1525 ganz ausgeschlossen erscheint. Um diese Zeit tritt schon eine recht deutliche Verwilderung und Lieblosigkeit in der Grundierungstechnik ein, denn Kreide und Rötel und der lavierende Pinsel beherrschen bereits das Feld. Welcher Dürer-Schüler oder Dürer-Nachahmer, so frage ich nach diesen Erörterungen, hätte es gewagt, bei Lebzeiten des Meisters und gewiß auch aus der allernächsten Nähe dessen Monogramm gleich auf eine ganze Folge zu setzen, die nach den auch von Springer nicht angezweifelten Dürer-Vorzeichnungen ausgeführt wäre?

Doch wäre es weit gefehlt, zur Feststellung einer Zeichnung, ob sie von Dürer sei oder nicht, zunächst von der Signatur auszugehen. Das Kapitel über die Signatur von Handzeichnungen ist noch nicht geschrieben, aber wir wissen aus so zahlreichen Beispielen, daß allgemein anerkannte echte Blätter unechte Signaturen tragen, so bei den Deutschen und erst recht bei den Italienern. Wer die Lippmannsche Dürer-Publikation nach diesem Gesichtspunkte durchblättert, wird eine Menge von später hinzugefügten Dürer-Monogrammen finden können, welche der Echtheit keinen Eintrag tun. Es sind willkürliche, aber meist harmlose Eingriffe, die teils zur Unterstützung des Gedächtnisses, teils aus eingebildeter Gewissenhaftigkeit geschahen, fehlende oder abgeschnittene Signaturen zu ersetzen oder, wie ich es auf einigen Albertina-Originalen beobachten konnte, bei Zerschneidung großer Studienblätter in mehrere kleinere, überall das gemeinsame Namenszeichen anzubringen.

Viel wichtiger, und auch darin wird mir Herr Springer beipflichten, erscheint es doch bei der Prüfung einer Zeichnung, ob dieselbe in ihren linearen und kompositionellen Elementen mit dem betreffenden Meister übereinstimme, ob sie aus der schöpferischen Phantasie eines Künstlers herausgewachsen sei, oder ob sie durch eine pedantische und daher unsichere Art des Nachzeichnens den Charakter einer geistlosen Kopie an sich trägt. So schwierig sich diese Prüfung unter Umständen gestalten mag, so einfach erscheint dieselbe in unserem gegebenen Falle, da zu den ausgeführten grünen Passionszenen vier Entwürfe vorliegen, deren Echtheit ja Springer anerkennt. Ich wähle versuchsweise einen Vergleich zwischen Vorzeichnung und Ausführung an der Gefangennahme Christi (L. 409 und 477). Die ganze dramatische Wirkung dieser Komposition verlegt Dürer in die edle Gestalt Christi. Inmitten der damals üblichen Darstellung von drängenden, stoßenden und schlagenden Kriegern, inmitten von Roheit und Gewalt erblickt man die Gestalt Christi, mit schlaffen Schultern und Armen; sein Haupt wird von einem Schergen

zurückgerissen, die Augen, welche den Verräter nicht schauen wollen, verschließen sich in stummer Resignation, der Mund öffnet sich leicht, auf der Stirne künden Falten den tiefen Schmerz. Und so erwartet er, etwas vorgeneigt, den Kuß des Judas. Dieses ergreifende Bild inneren Leidens und äußerer Ergebung machte von jeher einen tiefen Eindruck auf jeden aufmerksamen Beschauer. — Und nun zum Entwurfe (L. 409). Der Kopf, wie es in einer Skizze nicht anders zu erwarten ist, trägt hier alle Fehler der Flüchtigkeit und alle Mängel des Ausdruckes. Die geschlossenen und doch so lebendig sprechenden Augen auf dem ausgeführten Blatte erscheinen hier wie jene eines Blinden, das rechte sitzt sogar an falscher Stelle wie hingeklebt. Die Kußbewegung ist gar nicht ausgedrückt, Christus scheint gar nicht zu ahnen, daß Judas vor ihm steht. Und nun wieder die Frage, welcher von den deutschen Künstlern aus Dürers Kreis, sie sind uns ja nicht so fremd, wäre imstande gewesen, aus dem leeren Entwurfe heraus eine solche psychische Steigerung zu erreichen? Das vermochte nur Dürer selbst, dem auch seine flüchtige Skizze als Kompositionsanlage genügte, die seelisch-dramatische Ausgestaltung weiter zu führen; sie stand ihm ja schon beim Entwerfen lebendig vor Augen.

Aber nicht nur eine gesteigerte geistige Umformung hat in der grünen Passion stattgefunden, auch die verschiedensten kompositionellen Veränderungen begegnen sich zwischen Vorzeichnung und Ausführung Man erkennt überall den erwägenden Verstand, den verbessernden Geschmack und die weise korrigierende Hand. Ich greife hier wieder nur ein Beispiel von vielen heraus, und zwar der Bequemlichkeit halber beide Blätter aus der Albertina: Christus vor Pilatus (L. 479 und 480), und hebe alle wesentlichen Abänderungen in der Ausführung hervor. Pilatus, die Hauptfigur, erscheint in der Skizze noch von der Säule stark verdeckt, sie wird nach vorn ins Freie geschoben; die für die Klarstellung der Handlung so wichtige Finger- und Handbewegung des Pilatus, im Entwurfe durch die Hellebarde überschnitten, wird frei gemacht; der nur leicht angedeutete Kopf des Kriegers, der Christus am Arm hält, wird charakteristisch umgebildet; Füllfiguren werden eingesetzt, um die Volksmasse zu verdichten; der landschaftliche Kontur, welcher mit den Köpfen der Soldaten und Juden zusammenläuft, wird als beherrschende Linie höher gerückt. Die groben und harten Architekturverhältnisse werden ausgeglichen, die Treppenwange wird verkürzt und die Säule verlängert; die Bogenüberschneidungen der Vorhalle reicher und lebendiger gestaltet — durchwegs Korrekturen, welche der Erfinder der Komposition, der Vater des Gedankens, aber niemals der Kopist vornimmt.

Und wie nennt Springer alle diese hier aufgezählten und leicht erkennbaren Verbesserungen? »Eine mindere Qualität« mit »schreib-

meisterartiger, langweiliger Strichführung«. So verschieden können wissenschaftliche Ansichten sein.

Der letzte und wesentlichste Grund, welchen Springer gegen die grüne Passion ins Feld führt, ist der Umstand, daß die 11 Blätter mit Grün grundiert, mit Tuschfeder gezeichnet, mit dem Pinsel laviert und dann weiß gehöht sind. Diese Technik — er nennt sie die Florentiner Technik — komme bei Dürer und seiner Schule (vielleicht überhaupt in Deutschland) im Jahre 1504 noch nicht vor (S. 558). Erst nach der Heimkehr aus Italien, als die Reiseerinnerungen mächtig nachwirken, nehme Dürer die Florentiner Technik auf, die er in Venedig, wo sie zwar von den Malern nicht geübt wurde, kennen gelernt habe. Und dies sei erst im Jahre 1508 in den Studien zum Hellerischen Altar geschehen.

Daß bei Dürer selbst schon im Jahre 1501 in der liegenden Nymphe (Albertina L. 466) ein Beleg dieser Technik vorkomme, hindert Springer nicht weiter; hier sagt er kurz: »freilich verpflichtet diese Behauptung, einige unbequeme Ausnahmen beiseite zu räumen« (S. 558). Und er räumt diese Konstruktionsfigur in der Weise aus dem Weg, daß er die alte echte Jahreszahl samt dem echten Monogramme wieder als falsch bezeichnet. Kürzer kann man nicht mehr verfahren und auch nicht strenger in den Konsequenzen einer Behauptung sein, wie jener von der sogenannten Florentiner Technik.

Das Grundieren des Papiers ist so alt als die Verwendung des Silberstiftes. Das harte Metall brauchte eine harte Grundlage, welche einerseits beim Zeichnen einen Widerstand, anderseits eine solche rauhe Oberfläche abgeben mußte, damit der Stift sich abreibe und eine sichtbare Spur hinterlasse. Leim, Kreide und feinstes Knochenpulver erfüllten diese Bedingungen. Auch der junge Dürer hatte diese Manipulation schon als Lehrjunge inne, wie wir auf seinem sorgfältig mit Weiß grundierten Selbstbildnis aus seinem 13. Lebensjahr ersehen können. In diese Grundierungsmasse eine dunklere Farbe zu mischen, lag wohl schon frühe für jeden Künstler nahe, insbesondere, als statt des Stiftes die Tuschfeder benutzt und den Figuren eine plastische Gestaltung durch Schattierung und weiße Höhung gegeben wurde. Wir finden diese Grundierungsweise in den Niederlanden und in Deutschland schon nach der Mitte des 15. Jahrhunderts in allgemeiner Verwendung, und ich führe hier für eine derartige Präparierung des Papiers, wo verschiedene Töne, wie Grün, Gelb, Grau, dick aufgetragen wurden, um mit Tusche und Weiß darauf zeichnen zu können, einige Beispiele aus der Albertina-Publikation an: Nr. 370 Oberdeutscher Meister um 1450—70 (gelb); Nr. 928 Mariä Verkündigung, in Schongauer-Art (grün); Nr. 614 Unbekannter Meister, St. Georg, vom Jahre 1481 (grau); Nr. 133 Anonym, Kölnisch, 15. Jahrhundert, Madonna

lesend (grün); Nr. 805 Unbekannter Meister vom Jahre 1504 (braun); Nr. 93 H. Leu, Landsknecht von 1505 (grün).

Die Art und Weise, die Lichter durch zarte Parallelstrichelchen hervorzubringen, kannte man nur zu gut aus der Miniaturtechnik, und es ist hierfür bezeichnend, daß so wie bei letzterer auch auf grundierten Zeichnungen des 15. Jahrhunderts häufig außer Weiß noch lichtgelbe, rötliche und selbst goldfarbige Höhungen zu finden sind. Erst im 16. Jahrhundert tritt nur Weiß allein auf, das nach und nach ganze Flächen in breiten Strichen abdeckt. Das waren, kurz entwickelt, die Vorstufen für den jungen Dürer.

Wer aber Dürers künstlerischer Entwicklung Schritt für Schritt nachgeht, wird schon an seinen Jugendwerken beobachten können, wie er in allem und jedem, im großen und kleinen, inhaltlich und formell alle seine Zeitgenossen überflügelt, wie er, ausgehend von dem Gegebenen, dasselbe rasch umgestaltet. Wir sprechen auch hier nur wieder von seinen technischen Fortschritten. Der Silberstift, die Feder- und Pinseltechnik, die kolorierte Federzeichnung und das vollendete Aquarell, Kupferstich und Radierung, das alles entwickelt sich unter seiner genialen Hand in der kürzesten Zeit bis zu einem solchen Grade, wie man es in Deutschland vorher noch nicht gesehen hatte. Auch Dürers Grundierungen, zumal jene in Grün, sind im Vergleiche zu jenen anderer zeitgenössischer Künstler sorgfältiger, fortgeschrittener und komplizierter, sie unterscheiden sich durch den weichen samtartigen Ton, der sich bereits 1501 an der liegenden Nymphe, an sämtlichen echten Blättern der grünen Passion, an den Studien zum Helleraltar, bis zu den letzten Blättern der Jahre 1523—26 konstatieren läßt. Grün ist ihm hier die liebste Farbe, zu der er immer wieder zurückkehrt. Im Jahre 1508 sehen wir ihn neuerdings einen Schritt weitergehen und die Doppelgrundierung versuchen; um der grünen Farbe den kalten Schimmer zu nehmen, überstreicht er das Papier zuerst mit einem Karminrot und setzt das Deckgrün darauf, wodurch er einen warmen, weichen Ton erzielt.

Nach all dem zu schließen, wäre es fast unfaßlich, ihm im Jahre 1504 nicht eine derartige Technik zumuten zu wollen, die doch nichts anderes brachte, als was man bereits im vorhergehenden Jahrhunderte geübt hatte.

Daß Dürer in der grünen Passion seinen Federzeichnungen auch mit dem Tuschpinsel nachhilft — und ich glaube, gerade darauf gründet Springer seine Hypothese von der Florentiner Technik —, um die Körperformen runder und weicher zu gestalten, darf uns durchaus nicht wundernehmen. Das Streben nach Plastik läßt sich auch an seinen gleichzeitigen Stichen, wie z. B. Adam und Eva, deutlich beobachten. Doch abgesehen von

diesem Hinweise, abgesehen von der bereits 1501 in dieser Beziehung ganz gleichartig ausgeführten liegenden Nymphe (L. 466), läßt sich die Pinsellavierung auch an einem anderen Meister in einer Zeichnung der Albertina bereits feststellen, die um 1500—1502 fällt, ich meine die vielbesprochene und schon so manchen Namen tragende Darstellung der drei Reiter und der drei Toten. (Siehe Albertina-Publik., Jgg. I No. 44 unter Baldung.) Auch hier zeigen sich diese Tuschpartien in den Schatten und daneben die grellen, breit aufgetragenen Hintergründe in Weiß, ein ganz analoger Fall zu der grünen Passion. Und was um 1500 bereits in Deutschland nachgewiesen erscheint, das braucht nicht erst in Italien gesucht zu werden, und noch dazu, wie Springer meint, acht Jahre nachher. Immer und immer muß betont werden, daß für Dürer die Handzeichnung ein wesentlicher Bestandteil seiner Kunst war und daß keine Sorgfalt für ihn groß genug sein konnte, die technische Ausstattung derselben zu heben.

Sie überragte in allen seinen Entwicklungsphasen jene seiner deutschen Genossen, und man braucht, um dies auch von einer anderen technischen Zeichenweise darzutun, nur an seine Fertigkeit im Aquarellieren zu erinnern. Im Jahre 1498 schafft er, zwar noch nicht in reiner Pinseltechnik, den deutschen Reitersmann (Albertina L. 461), im Jahre 1506 aber bereits den Papstmantel zu dem Rosenkranzbilde (L. 494) als ein Muster vollendeter Aquarellmalerei, klar und hell mit breiten, flüssigen Pinselstrichen, wie es heute der modernste Kunstjünger nicht anders vermöchte. Woher hatte Dürer diese völlig neue Kunstart, die vor ihm weder in Italien noch in Deutschland geübt worden war?

Nach diesen Erörterungen erscheint es fast überflüssig, zum Schlusse noch auf die um 1506 bereits vorhandenen Clairobscur - Holzschnitte hinzuweisen, wie sie bei L. Cranach und, ich meine noch früher, bei Wächtlin vorkommen, die gleichfalls jene von Springer erst für 1508 anzusetzende Technik als längst schon bekannt voraussetzen lassen.

Alle gegen die Echtheit der grünen Passion ins Feld geführten Gründe haben sich nicht als stichhaltig erwiesen, Springers Theorie war schlecht begründet, und das Negieren allein wird ihm kaum die Zustimmung seiner Kollegen verschaffen. Eine derartige Negation ist die Verwerfung der bereits erwähnten Signaturen in der liegenden Nymphe und in der grünen Passion, sowie auch jener auf der Vorzeichnung zu Christus vor Pilatus (L. 479). Auch hier muß ich Springer einladen, das Original und nicht die Reproduktion anzusehen. Es fällt nicht schwer, trotz »der Form des A mit den nach oben konvergierenden Schenkeln« das Monogramm samt Jahreszahl als gleichzeitig mit den übrigen Federstrichen, mithin als echt anzuerkennen. Ich

ließ diese Probe von mehreren Wiener Fachkollegen machen, und nicht einer erhob Zweifel. Ein Schweizer Kunsthistoriker schrieb im Jahre 1893: »Wohin sollte denn eine Forschung führen, welche grundsätzlich jegliches Aktenmaterial — und er sprach hier von Signaturen —, welches nicht in den Rahmen der aufgestellten Hypothese paßt, als unecht verwirft?«

Geht Springer bei der Inachterklärung der grünen Passion noch mit allerdings nach seiner Art und Weise begründeten Einwendungen vor, so verzichtet er bei der gewiß nicht kleinlichen Behauptung, daß sämtliche Tier- und Pflanzenstudien der Albertina und anderer Sammlungen nicht von Dürer seien, fast auf jeden Nachweis. »Wer sich des traditionellen Entzückens entäußern kann, wird mir vielleicht recht geben, wenn ich alle diese prächtigen bunten Blätter für Dürer ablehne und einer späteren Zeit zuschreibe.«

Er verwirft hier in Bausch und Bogen, folgt rein seiner Empfindung und leider — auch seiner Laune; und diese muß in der Stunde, als seine Abhandlung entstand, eine recht schlechte gewesen sein.

Er sucht hier nicht das Sachliche hervorzuheben, nicht Dürers Streben, seinem starken Stoffgefühl an der Tier- und Pflanzenwelt Ausdruck zu verleihen, wie sich dasselbe auf seinen Stichen und Gemälden durch Belebung mit allerlei Tier- und Pflanzenformen betätigt. Man denke nur an die Madonna mit den Tieren (L. 460), an den Stich Adam und Eva von 1504, wo sich das Mäuschen, die Katze, das Häslein, Hirsch, Ochse und Papagei dicht drängen.

Da fast alle Tier- und Pflanzenstudien der Albertina datiert, zum Teil auch monogrammiert sind, wie der Hase mit 1502 (und Monogramm), das große Rasenstück mit 1503, die Blauraken mit 1512 (und Monogramm), die Akelei und das Schöllkraut von 1526, nach Springer aber in eine spätere Zeit, nach Dürers Tod etwa, fallen sollen, so müssen natürlich wieder alle die gleichzeitigen echten Signaturen und Jahreszahlen als falsch hingestellt werden.

Springer folgert hier: Zwischen dem großen Rasenstück (1503) und der Akelei (1526) können unmöglich 23 Jahre liegen, weil technisch gar kein Fortschritt bemerkbar sei, während z. B. bei entsprechend gleichzeitigen Kopfstudien, wie L. 5 Frauenkopf und L. 72 Markuskopf »alle wesentlichen Unterschiede der Zeichnungsart vor der venezianischen Reise und der nach der niederländischen« zu erkennen sind. Ganz natürlich! Wer sollte zwei Kopfstudien, welche 23 Jahre Dürerischer Entwicklung trennen, nicht auseinander halten können?

Dürer arbeitete durch sein ganzes Leben hindurch rastlos an der menschlichen Proportion, er vertiefte seine Erkenntnis der Gesichtsformen,

er schärfte seinen Blick für das Charakteristische, und in dem Maße, als seine Ziele höher stiegen, wurden seine zeichnerischen Ausdrucksmittel klarer, bestimmter und einfacher.

Wie ganz anders aber liegen diese Dinge bei den Pflanzenstudien. Hier handelte es sich nicht um eine seelische Erfassung, sondern um die möglichst getreue Nachahmung toter Modelle mit strengen linearen Formen und bunten Farben, lauter »kleiner Sonderexistenzen, wie Wölflin so fein sagt, die dargestellt sein wollen«. Das peinlich Strenge der Nachzeichnung und das treufleißige Modellieren von Blättern und Blüten mit spitzem Pinsel geht indes immer stark auf Kosten einer persönlichen Ausdrucksweise, und heute genau so wie zu Dürers Zeiten.

Bei seinen ersten derartigen Werken, wie dem großen Rasenstück, verwendet Dürer noch die ihm so vertraute Aquarelltechnik auf Papier; durch sie allein bewältigt er lebendig und frisch das phänomenale Gewirr von Gräsern und Kräutern in Naturgröße. Wohl einer seiner kühnsten Versuche, die Kunst aus der Natur heraus zu holen, dessen sich kaum einer seiner Zeitgenossen unterfangen hätte; und wer erst nach seinem Tode im 16. oder gar im 17. Jahrhundert?

Bei den nachfolgenden Studien, wie dem Veilchen, dem kleinen Rasenstück, der Akelei, dem Schöllkraut usw., greift Dürer leider zu der alten strengen Miniaturtechnik, jener alten erstarrten Malweise auf Pergament, welche die künstlerische Freiheit in jeder Weise einschränkte. Außerdem erstirbt der feuchte Glanz saftiger Pflanzen durch die dick auftrocknenden Deckfarben, und im Laufe der Zeit stellt sich mitunter sogar eine stumpfe, staubige, also ganz entgegengesetzte Wirkung ein. Die teilweise Auffrischung von glanzlos gewordenen Deckfarben durch Gummi oder Aquarellfirnis war zu Dürers Zeiten ja noch nicht bekannt.

Dürer machte hier keinen guten Tausch; alle diese späteren Pergamentmalereien erhoben sich nicht mehr zu der frischen Ursprünglichkeit, wie wir sie im großen Rasenstücke bewundern.

Und daher kommt es wohl, daß die Pflanzenstudien von 1503 bis 1526 dem vergleichenden Auge nicht jene fortschrittlichen Unterschiede aufweisen, als wir es sonst bei Dürer auf anderen Gebieten gewohnt sind.

Dieselben Qualitätsunterschiede treten auch bei den Tierstudien auf, sobald die geänderte Technik in Frage kommt. Der Hase (1502) in Aquarell auf Papier steht hoch über der Blaurake (1512), welche in der sublimsten Miniaturmalerei auf Pergament ausgeführt wurde.

Über die Echtheit des Hasen selbst oder der Blaurake mich zu verbreiten, halte ich für überflüssig. Das Selbstverständliche beweisen wollen, gehört zu den allerschwierigsten und zugleich undankbarsten Aufgaben, zumal in Kunstdingen! Ich sage hier nur folgendes: wem

bei der Betrachtung des jungen Feldhasen noch nicht die Augen aufgegangen sind über die künstlerische Potenz, die eine Tierseele in solcher Lebendigkeit darzustellen, den Tiercharakter so zu erlauschen und das Stoffliche so glanzvoll zu überwinden verstand, dem dürften auch Worte nichts beweisen.

Damit habe ich alle wesentlichen Einwände und Gründe, welche Springer für seine Behauptungen aufgestellt hatte, zu widerlegen versucht. Es war gewiß der Mühe wert; seine Irrtümer entsprangen zum größten Teil einer zu raschen und mangelhaften Durchprüfung des Stoffes und noch dazu ohne die Zuhilfenahme der Originale, wenngleich es sich nicht leugnen läßt, daß ihn hierin seine ausgesprochene Neigung zur Negation noch weiter führte, als er im Ernste beabsichtigte. Ich fürchte dabei nur, Springer hat damit seinem eigenen Rufe als Dürerforscher mehr als jenem der Albertina als erste Dürersammlung geschadet.

Zum Schlusse sei es noch im Interesse eines Toten gestattet, zwei Vorwürfe persönlicher Natur, welche Springer in Unkenntnis der Tatsachen erhoben hat, der strengen Wahrheit gemäß kurz als völlig unbegründet abzulehnen: einmal, daß der Name des verstorbenen Geheimrats Lippmann nur auf dem »Schmutztitel« Platz gefunden hätte, und daß, zweitens, die Herausgeber der Albertina-Dürer-Zeichnungen mit dem Satze: »Einige zweifelhafte Blätter fanden entsprechend der Gepflogenheit Lippmanns . . . . . gleichfalls Aufnahme« gegen den verdienstvollen Schöpfer der Dürer-Ausgabe einen »spitzen Vorwurf« im Sinne gehabt hätten, da nach Springer Lippmann bewußt nie einen zweifelhaften Dürer aufgenommen habe.

Was den ersten Punkt anlangt, so verweise ich auf die Tatsache, daß die Einführung des Doppeltitels (nicht Schmutztitels) samt Textierung schon mehrere Jahre vor der Inangriffnahme der Publikation, ganz unabhängig von uns, vom Geheimrat Lippmann vorgeschlagen und uns als Manuskript übersandt wurde.

Bezüglich des zweiten Punktes zitiere ich aus Lippmanns Dürer Bd. II den Vorbericht zu den Abteilungen V—XXII.: »Einige Blätter wurden in die vorliegende Abteilung aufgenommen, trotzdem ihre Originalität unsicher ist. Unsere Zweifel haben wir im beschreibenden Text an den betreffenden Stellen ausgedrückt und glauben in dieser Weise dem Zweck des Werkes besser zu dienen als durch einfaches Weglassen einer Zeichnung von zweifelhafter, aber doch möglicher Echtheit.«

Und ganz in demselben Sinne, um den einheitlichen Charakter des Gesamtwerkes zu wahren, gingen auch die Wiener Herausgeber des V. Bandes vor.

Zu einer Zeichnung Dürers.

Antwort an Herrn Professor Jaro Springer.

Von **Zoltán Takács.**

Im II. Heft 1905 der Graphischen Künste hatte ich das Glück, eine vorher nicht veröffentlichte Zeichnung Dürers, Christus vor Pilatus darstellend, zu publizieren. Herr Professor Jaro Springer kam in seiner Kritik der neuesten Dürer-Publikationen (Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX. Band, 6. Heft, S. 553) auch über dieses in der Sammlung des Louvre befindliche Blatt zu sprechen und erklärte dasselbe für eine alte Fälschung. Da ich seiner Zeit in meinem Begleittext nicht über das Notwendigste hinausgegangen bin, so sei es mir jetzt erlaubt, durch Anführung einiger Beweise die Echtheit der fraglichen Zeichnung zu verteidigen.

Herr Prof. Springer behauptet, ich schließe aus der Verschiedenheit der Tinten, in welchen die Zeichnung ausgeführt wurde, daß die Arbeit in zwei verschiedenen Perioden entstanden ist. Meine Worte können in diesem Sinne nicht gedeutet werden. Lauter Stilunterschiede waren es, die mich zu dieser Annahme geführt haben, und diese Abweichungen in der Formengebung sehe ich auch jetzt. Die Linien der rechten Seite erwecken nicht in dem Maße die Illusion der plastischen Rundung, wie die der linken. Wiederholte Prüfung der Zeichnung hat mich jedoch zu der Überzeugung gebracht, daß ich mit meiner Datierung der rechten Hälfte (um 1504) zu weit zurückgegangen bin. Die Neigung zur leichten und luftigen Architektur bekundete Dürer schon zur Zeit der ersten Blätter des Marienlebens, die Formen des Portals, in dem Pilatus steht, passen aber besser in die Jahre nach der zweiten Venezianischen Reise.

Architekturen ähnlichen Charakters finden wir auf der Albertina-Kreuztragung L. 522 (um 1511), ähnlich gegliederte Pfeiler auf der Auferstehung derselben Sammlung L. 520 und der rätselhaften mythologischen Darstellung des Britischen Museums L. 260. Die Türe im Hintergrunde der den Tod der Heiligen Jungfrau darstellenden Zeichnung (Albertina, L. 474), hat ebenfalls ein auf Pfeilern ruhendes dreieckiges Giebelfeld. Das Ecce Homo der kleinen Passion (B. 35) und der Hintergrund

der 1510 datierten Holzschnittdarstellung der Enthauptung des Täufers (B. 125) verraten auch Dürers Vorliebe für Anwendung der Pfeiler und reichgegliederten Gesimse. Daß er bei flüchtigen Skizzen auf fehlerlose, perspektivische Konstruktion kein großes Gewicht legte, beweisen die Albertina-Zeichnungen L. 522, 521 (Madonna mit vier Heiligen) und 566 (Ansicht des Hafens von Antwerpen).

Der Treppengiebel des Hintergrundes ist uns aus dem Christus vor Pilatus und Ecce Homo der Kupferstich-Passion (B. 7 und 10) bekannt. Die Bögen des Hauses im Hintergrunde rechts scheinen mit ihren Säulen die natürliche Konsequenz der Motive der Triumphpforte zu sein.

Ich halte es für ganz ausgeschlossen, daß ein Kopist die Dürerschen Grundformen, samt ihren eigentümlichsten Verschiebungen so genau nachgeahmt hätte, wie es hier nach Herrn Prof. Springers Annahme der Fall wäre.

Um die Echtheit unserer Zeichnung zu beweisen, möchte ich nur unzweifelhaft echte Arbeiten Dürers zum Vergleiche heranziehen.

Man betrachte nur die Hand des auf Christus hinweisenden Alten und vergleiche dieselbe mit den Händen auf den Albertina-Zeichnungen aus dem Jahre 1518. Der kranztragende Reiter L. 550 und der Trophäenträger L. 551 zeigen die Grundformen ihrer Hände zu demselben Schema zusammengefaßt, wie die Figuren der Louvre-Zeichnung und besonders der auf Christus weisende Alte. Das Metacarpium hier wie dort, auf die gleiche Weise, mit parallelen Strichen bedeckt, der Daumenansatz bei den folgenden Trophäenträgern (L. 553, 554) ähnlich akzentuiert.

Der stark aufgetriebene Daumen ist ein stets wiederkehrendes Kennzeichen des Dürerschen Stiles. Unsere Zeichnung ist ein prägnantes Beispiel dieser Eigentümlichkeit und läßt sich daraufhin mit anderen Werken des Meisters unschwer vergleichen. Für die Übereinstimmung des Augenschemas seien als Beispiele die Beweinung L. 379 und das Frauenbad L. 398 der Albertina und das Berliner Studienblatt L. 41 erwähnt. Die Nase mit ihrem breiten, geraden Rücken des zu äußerst links stehenden Gewappneten der Louvre-Zeichnung vergleiche man mit L. 550 und 553. Einen anderen, ebenfalls häufig angewendeten Nasentypus erkennen wir bei dem schon erwähnten alten Manne neben dem Erlöser. Derselbe charakterisiert unter anderen den nackten Mann auf der interessanten Frankfurter Zeichnung L. 194. Diese glänzende Probe Dürerscher Zeichenkunst weist noch mehrere überraschende Beweise der Echtheit unseres Blattes in der Behandlung der Ohrformen (s. den erwähnten Mann und die ihm gegenüber stehende Frau) und in der aufwärtsblickenden Figur auf. (Ein ähnliches Motiv auch auf L. 195.) Man beachte bei der letzteren die Konstruktion des Kinnes und die Zeichnung des Mundes. Müssen sie nicht unbedingt von dem Zeichner des Mannes auf der Treppe

unserer Darstellung aufskizziert worden sein? Das Frankfurter Blatt ist von 1516 datiert, steht also dem neueren Teil unserer Zeichnung auch zeitlich sehr nahe. Beweise können daher von treffenderer Stelle nicht genommen werden.

Dürers Federzeichnungen werden in dieser Periode durch einfache, aus ziemlich hart gezogenen parallelen Linien bestehenden Strichlagen charakterisiert, die mitunter mit kürzeren Linienmassen wechseln. Die Umrisse sind gewöhnlich noch härter und dicker gezogen; sie fassen die Formen zu etwas kalligraphisch gewordenen Schemen zusammen. Dieser Stil manifestiert sich in den Trophäentragenden und der Louvre-Zeichnung auf die gleiche Weise. Ein Kopist hätte seine Aufgabe nicht so historisch lösen können. Wäre die Jahreszahl 1518 auf dem Blatte nicht zu lesen, so könnte man die linke Hälfte der Zeichnung auch in diesem Falle nicht anders datieren.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Karl Künstle. Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Überlingen. Freiburg i. B. (Herder), 1906. 20 M.

Die kleine Kapelle von Goldbach liegt am Überlinger See, unmittelbar am Wasser. Nachdem 1899 Darstellungen von Aposteln im Chore zutage gekommen waren, gelang es 1904, weitere Freskenreste an den Oberwänden des Langhauses freizulegen. Sie sind inzwischen bereits restauriert; um so wertvoller ist die sorgfältige, vortreffliche Herausgabe der aufgefundenen Reste in einer Reihe von Farbentafeln und schwarzen Netzdrucken.

Wie im Schiff der Georgskirche zu Oberzell auf der benachbarten Reichenau war auch in Goldbach eine Auswahl von Wundern Christi dargestellt, z. T. finden wir die gleichen Szenen; am Chorbogen sieht man Winidhere und Hiltepurg, die Stifter der Fresken mit ihren Patronen. Sie waren nicht zugleich die Begründer des Kirchleins; die entdeckten Fresken befinden sich nämlich unmittelbar unter der Decke auf Wandteilen, die jünger sind als die unteren; auf diesen nimmt man die Spuren einer ältereren Freskenreihe wahr, über deren breiten, farbenfrohen Mäandersaum die jetzt aufgedeckten hinübergemalt wurden.

Die Verwandtschaft der letzteren mit den bekannten Fresken von Oberzell ist die denkbar größte, im Bildumriß wie im Stil; wir haben in den Goldbacher Fresken offenbar Werke der Reichenauer Schule vor uns aus derselben Zeit und Richtung wie die Oberzeller Gemälde. Da über die Entstehungszeit des Goldbacher Baues keinerlei Quellen berichten, sucht K. auf dem Umwege über die Reichenau zu einem Ergebnis zu kommen. Er gelangt zu überraschenden Schlüssen.

Die Nachrichten über die Bauten zu Oberzell machen wahrscheinlich, daß hier bereits von Hatto III. (888—913) eine größere Basilika errichtet wurde. K. sieht in dieser die heute noch vorhandene und

folgert: auch die Fresken sind aus Hattos Zeit, sie sind bisher 100 Jahre zu spät angesetzt, wir haben in ihnen, wie den Fresken zu Goldbach, Wandmalereien karolingischer Zeit. Das wäre eine wichtige Sache, wenn's Tatsache wäre. Aber die Baugeschichte der Georgskirche bedarf noch weiterer Klärung. Man höre, was J. Zemp darüber sagt in seiner vorzüglichen Publikation der (von ihm selbst aufgedeckten) merkwürdigen Fresken im Kloster S. Johann zu Münster in Graubünden,[1]) die er, anscheinend mit Recht, in die karolingische Zeit setzt. Auch Zemp weist den Bau der Georgsbasilika Hatto III. zu, glaubt aber an eine spätere Erneuerung der die Fresken tragenden Oberwände und des Lichtgadens. »Der Lichtgaden, sagt er, ist nicht homogen mit den unteren Teilen; er ist das Werk einer großzügigen Erneuerung einer niedrigeren und bescheideneren Basilika.« Der Erneuerer habe die Verhältnisse der alten Arkaden »ignoriert und bei der Anlage seiner größeren neuen Oberlichter nicht einmal die Axen der alten Archivolten berücksichtigt«. Vollends auseinander gehen Künstles und Zemps Ansichten über die Ostteile der Kirche, nach K. sind sie das Älteste, nach Z. spätere Zusätze; offenbar sind die Grundlagen hier noch unsicher. Insbesondere fehlt über die Zeit der Ausmalung der Oberzeller Kirche jedes unmittelbare Zeugnis. Will ich undatierte Gemälde zeitlich festlegen, so bleibt der beste Weg, sich nach verwandten datierten Sachen umzusehen. Und da kann man nicht bestreiten, daß die Handschriften-Malereien aus dem Ende des 10., der Frühzeit des 11. Jahrhunderts den Wandgemälden in Reichenau und Goldbach am nächsten stehen. Gerade die letzteren sind den Miniaturen, scheint es, noch näher als die Reichenauer Sachen. Man beachte auf Taf. I, wie die Ohren gebildet sind, und vergleiche damit in der Hs. Ottos III. in München (Cim. 58) die auf der Darstellung der Fußwaschung (wo für Christus und seine Begleiter die nämlichen beiden Formen wie auf dem Fresko vorkommen) oder man vergleiche für Halsausschnitt und Ärmel etwa Bl. 105^{b} in der für Heinrich II. geschriebenen Hs. Cim. 57 und beachte auch die Farben, denn auch für die Handschriften ist das blaßgelbe Inkarnat mit den grünen Schatten charakteristisch. Lägen 100—120 Jahre zwischen Handschriften und Wandgemälden, so hätten wir hier einen doch höchst seltsamen Fall von künstlerischer Stagnation. Es spricht gegen diese Annahme auch der Umstand, daß nicht in der ältesten Reichenauer Bilderhandschrift, welche wir kennen, in dem Aachener Ottonenkodex, sondern erst in der Hs. Cim. 58 eine Reihe der Reichenauer Wandbilder wiederkehrt.

---

[1]) J. Zemp u. R. Durrer, Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden, Mitt. d. schweiz. Ges. f. Erh. histor. Kunstdenkm. N. F. V. u. VI., Genf 1906.

Allerdings ruhen die ottonischen Zyklen im wesentlichen auf karolingischer Grundlage, das lassen die Bilderfolgen der ottonischen Hss. noch deutlicher als die an den Wänden erkennen (vgl. m. Bemerkungen in dieser Zeitschrift 1901, 473), auch kann man die künstlerische Überlegenheit der Wandmalereien gegenüber den Miniaturen nicht in Abrede stellen, aber giebt es nicht noch andere Abstände als die der Zeiten? Ich möchte also meinen, hier sei vorläufig nichts bewiesen. Immerhin, auch der Text der Publikation ist eine interessante, anregende Gabe.

Vielleicht kann am ehesten die Plastik uns eine Vorstellung davon geben, wie in karolingischer Zeit die Wunder Christi in der Bodenseegegend dargestellt worden sind. Wichtig wäre es da, die Fäden zu verfolgen, die vom sog. Diptychon des Tuotilo nach Reims führen. Die Evangelistenfolge, die das Diptychon bietet, ist ganz dieselbe wie auf dem Deckel des Münchener Codex aureus (Cim. 55); auch der Christus hat hier sein Vorbild; desgleichen wurzelt der Stil im Reimser; interessant, zu sehen, wie seine französische Eleganz sich in St. Gallen verflüchtigt hat.

Die »ascensio Marie« auf der zweiten St. Galler Tafel geht wohl ebenfalls auf ein Reimser Urbild. Flodoard (Mon. Germ. SS. XIII, 479) berichtet, daß Hincmar »sermonem beati Jeronimi de ipsius Dominae assumptione scribi fecit et tabulis eburneis auroque vestitis munivit«. Ein Deckelelfenbein, für einen Sermo de assumptione Mariae bestimmt, stellte kaum etwas anderes dar, als eine Himmelfahrt der Jungfrau. Nun »paßt kein Bild besser zu den Schilderungen, die Pseudo-Hieronymus von Marias Versetzung in den Himmel gibt«, als jenes St. Galler (so O. Sinding); auch klingen die Motive an die des Reimser Utrechtpsalters auffallend an.

Jene Reimser Goldreliefs des Münchener Codex aureus bringen aber auch Wundertaten Christi. So ähnlich, wie sie auf diesem Deckel gegeben sind, dürfen wir sie auch in St. Gallen(-Reichenau) für das 9. Jahrhundert als bekannt voraussetzen.

Aber stehen diese Reimser Reliefs in Erfindung und Stil den Reichenauer und Goldbacher Wandgemälden so nah wie die ottonischen Handschriften? Gewiß nicht.

Die flügellose, gekrönte, langhaarige, wahrscheinlich weibliche Figur auf dem merkwürdigen Bamberger Bilde der zum thronenden Christus emporsteigenden Gläubigen (Bamberger Hs. A. I. 47, vgl. Künstle S. 27) ist doch gewiß kein S. Michael. — K. erwähnt mehrfach das Oxforder Elfenbein mit Christus auf dem Löwen und Basilisken (Westwood Fi. iv. Nr. 126, S. 55 f.). Bekanntlich sind auf dieser Tafel die drei Szenen des jetzt in Berlin befindlichen altchristlichen Diptychonfragments (Abb. Jahrb. d. kgl. pr. Kunstsamml. 1903, Heft 1) kopiert worden. Es ist unbemerkt

geblieben, daß dieselben drei Szenen, in der gleichen Reihenfolge auf einem Münchener Buchdeckel (Münchener Staatsbibl. Cim. 143) wiederkehren; es ist interessant zu sehen, wie sich auf dem jüngeren Münchener Relief die altchristlichen Szenen verwandelt haben; auch ist auf dem Deckel derselben Handschrift als Gegenstück eine Tafel mit drei weiteren Darstellungen vorhanden, die ebenfalls a. d. Oxforder Tafel vorkommen und auch auf dem altchristlichen Diptychon vorhanden gewesen sein werden. *Vöge.*

Malerei.

Theodor Raspe. Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 1 Textabbildung. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 60. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1905. 10 und 78 S. M. 5.—.

Das Ziel »den Entwicklungsgang der Nürnberger Buchmalerei zu skizzieren«, ist mit dieser Arbeit nicht erreicht und war nicht zu erreichen. Das dem Verfasser — fast ausschließlich in den bayerischen Bibliotheken — bekannt gewordene Material ist zu spärlich. Die Angaben über die studierten Bände sind lückenhaft. Über die Zahl der Illustrationen, über Format und Maße, über die Gründe der Lokalisierung werden wir nicht ausreichend belehrt. Die Handschriften aus dem 14. und 15. Jahrhundert, von denen die Rede ist, sind fast ohne Ausnahme mittelmäßige Arbeiten, die von der Nürnberger Kunst auf diesem Felde einen ungünstigen Begriff geben und — was schlimmer ist — keinen bestimmten Lokalcharakter erkennen lassen.

Lehrreicher als der erste ist der zweite Teil des Bandes, wo von Jacob Elsner, dem zu Nürnberg in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts tätigen Miniaturisten gesprochen wird. Hier ist alles Wissenswerte, auch das von Bruck neuerdings Ermittelte übersichtlich und nicht ohne Kritik zusammengestellt. Übrigens: das Deckelblatt der Episteln Elsners, der hl. Paulus, ist nach einer Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett (Sammlung v. Beckerath) ausgeführt, die in Lippmanns Dürer-Kodex (II, 183) publiziert ist.

Im ganzen hat der Verfasser ein unglückliches Thema getroffen, das auch bei wesentlich größerem Kraftaufwand schwerlich mit Nutzen und Erfolg zu behandeln war. Ein Verzeichnis der nachweislich in Nürnberg entstandenen Miniaturen — freilich eine schwere Aufgabe bei dem heutigen Stande der Bibliothekskataloge — wäre erwünschter als dieses Scheinbild einer Geschichtsdarstellung. *Friedländer.*

Mitteilungen über Forschungen.

Die Cappella di S. Biagio in S. Nazaro e Celso zu Verona erhält in der Geschichte ihres Baues und ihrer Ausschmückung durch Werke der Malerei zuerst eine aus dem urkundlichen Material im Staatsarchiv zu Venedig geschöpfte gründliche Erläuterung durch eine ausführliche Arbeit Gius. Biadegos, des verdienten Direktors der Kommunalbibliothek zu Verona (La Cappella di S. Biagio nella chiesa dei ss. Nazaro e Celso di Verona im Nuovo Archivio Veneto, 1906 vol. XI parte II). Der Grundstein für ihren Bau wurde am 7. März 1488 gelegt, 1508 wurden die Reliquien des H. Blasius in die neue Kapelle übertragen, die dazumal also ziemlich fertig gewesen sein muß; ihr Hauptaltar wurde indes erst 1529 geweiht. Der Architekt, der den Bau entwarf, ist unbekannt. Biadego wirft die Frage auf, ob es nicht G. M. Falconetto gewesen sein könnte, der später auch zu seiner Dekoration herangezogen ward. Der ausführende Werkmeister war Beltrame Jarola (Giarola) muraro, während ein Bartholomeus lapicida da Valsoldo sive Beltramus die vier Grüfte (sepolture) herstellte, die innerhalb der Kapelle an Mitglieder der Compagnia di S. Biagio vergeben wurden (es ist indes nicht ausgeschlossen, daß beide ein und dieselbe Person waren). Im Jahre 1508 begegnet sodann ein Bernardino »tagiapreda«, der die Arca für den Leib des H. Blasius sowie den Altaraufbau, an dem sie ihre Stelle findet, um den Preis von 70 Dukaten ausführt. Außerdem kommt er zusammen mit seinem Sohn Gregorio von 1510—1520 mit kleineren Arbeiten für die Kapelle beschäftigt vor. Er war ein Sohn des Gregorio Panteo († 1497), den uns einige Distychen seines älteren Sohnes Giovanni als geschätzten Bildhauer enthüllen, ohne daß wir indes präzisere Kunde von seinen Arbeiten besäßen. Von seinem Sohne Bernardino ist dagegen Kunde einiger Werke seiner Hand überliefert, so eines Portals für die Kirche S. Alò (1497), der Herstellung des Ponte delle Navi (1503), den die Überschwemmung der Etsch im Jahre 1493 umgerissen hatte, u. a. m. — Im Jahre 1531—1533 führen endlich Pietro und dessen Sohn Gabriele die Bodenpflasterung der Kapelle aus. Beide waren bloß gewöhnliche Steinhauer, von denen man sonst keine

Arbeit kennt; aber Gabriele schenkte der Heimat eine ihrer größten künstlerischen Zierden: er war der Vater Paolo Veroneses!

Noch vor Schluß des Jahrhunderts beginnt auch das Werk der Ausschmückung unserer Kapelle. Aus den Jahren 1497—1499 datieren die Zahlungen an G. M. Falconetto »per depengere la mitade della capella«, wobei er Domenico Morone zum Arbeitsgenossen hat. Des letzteren Sohn Francesco führt zur gleichen Zeit eine Arbeit aus, wofür er zur Hälfte von der Compagnia di S. Biagio, zur andern von den Mönchen von S. Nazaro e Celso bezahlt wird. Wahrscheinlich ist dies das Fresko der Taufe Christi, das, ursprünglich in einer Nebenkapelle befindlich, seit 1882 in das Museo civico übertragen, aber fälschlich stets dem Cavazzola zugeschrieben wurde und nun jüngst durch Graf Gamba und Bernardini dem Fr. Morone zurückgegeben ward (Cicerone9 II, 738 i). Von 1504—1506 (nicht, wie bei Vasari III, 674 zu lesen, schon 1493) malt sodann Bart. Montagna die Apsis der Kapelle mit Szenen aus der Legende des Heiligen aus, wohl sein bedeutendstes Werk, leider nur schlecht erhalten (in den von Biadego mitgeteilten ausführlichen Zahlungsvermerken heißt es unter anderm: Mo. Bartolomio Montagna da Vicenza depentor de' aver ... per manifatura de dover depenzar dita capela de San Biasio, zoè sopra l' altare comenzando in cima e fenir in fina in fondo ... per sua parte de ducati cento cinquanta). Betreffs des 1510—1511 von Paolo Morando il Cavazzola ausgeführten Verkündigungsfreskos am Eingangsbogen der Kapelle bringt Biadego die interessante, urkundlich belegte Nachricht, wonach dasselbe schon 1508 bei dem Maler Martino Zeno bestellt wurde, ein Name, der bisher in der Kunstgeschichte Veronas nicht bekannt war, obwohl er in den Steuerkatastern von 1492—1515 vorkommt (in letzterem Jahre war er schon verstorben). Der Grund, warum Zeno das Werk nicht ausführte, bleibt im Dunkeln. Auch für das 1514—1519 entstandene Altarbild Fr. Buonsignoris werden die Zahlungsvermerke beigebracht, ebenso die für die von Gir. dai Libri 1526—1529 gelieferte Predella desselben; letzterer hatte im Verein mit seinem Bruder Callisto (der uns bisher auch nicht bekannt war) schon früher (1524—1525) die Vergoldung des Rahmens des Altarbildes besorgt, den ein Pero intagiador geschnitzt hatte, von dem sonst nichts bekannt ist. Auch ein anderer Holzbildhauer arbeitet für die Kapelle: Francesco di Antonio verfertigt 1527 eine »mazonara et doi angeli«. Die Bedeutung des ersten Ausdrucks weiß Biadego nicht zu erklären; in dem Meister vermutet er entweder Francesco di Antonio Giolfino oder einen zweiten Holzschnitzer dieses Namens, der durch den Kataster von 1508 beglaubigt ist.

Endlich kommen noch in den Rechnungen mit Arbeiten von geringerer Bedeutung vor ein Zuan Giacomo »barbero e depentoro« (1490 de de-

penzer la capeleta, 1492 per le depenture de le asse, 1497 per aver depento e fato lo adornamento de foravia de la Capella) und ein Zuan depentor 1518 mit unbestimmbaren Arbeiten; der letztere könnte Giovanni Caroto, der Bruder Gianfrancescos sein (s. L' Arte VII, 64—67). Schließlich noch drei Glieder der Familie Badile: Antonio, der im Verein mit seinem Sohn Francesco zwei Fahnen malt; Bartolomeo, ein Bruder Antonios, der 1490 einen hölzernen S. Sebastian bemalt, und Francesco, der 1533 eine Kirchenfahne malt. Über das Triptychon Mocettos bringen die Urkunden keine Notiz.

In einer zweiten Studie (Michele Sanmicheli e il Palazzo de' Lavezola in den Atti della r. Accademia delle Scienze di Torino, vol. XLI, 1 Aprile 1906) erörtert Biadego die Frage nach dem Bauherrn und der Zeit der Errichtung desjenigen Bauwerks Sanmichelis, das durch Vermächtnis des letzten Sprossen der Familie Pompei, der Erbin der Lavezola, in den Besitz der Stadt Verona gelangt ist und heute die Schätze des Museo civico birgt. Biadego weist nach, daß nicht Alberto Lavezola (1533 bis 1581), wie die Lokalhistoriker seither annahmen, sondern sein Oheim Niccolo (1500—1562) der Erbauer des Palastes war, sowie daß dieser wahrscheinlich zwischen 1527 und 1555 entstand, nachdem Sanmicheli aus dem Kirchenstaate heimgekehrt war und ehe er Verona wieder verließ, um in Padua, Venedig, Dalmatien und der Levante tätig zu sein. Darauf deutet auch die schon von Burckhardt im Cicerone betonte Beeinflussung Sanmichelis durch den von Bramante für Raffael auf Piazza Scossacavalli in Rom erbauten Palast hin. Doch betont Biadego, daß dieselbe sich noch viel mehr am Pal. Guastaverzi (jetzt Malfatti) kundgibt, insofern dieser im Erdgeschoß gleich dem römischen Vorbilde von fünf Arkadenöffnungen zwischen Rustikawandflächen durchbrochen erscheint.

C. v. Fabriczy.

Gemalte Behälter für Darbringung von Kerzen. Eine Art von Malereien, die vielleicht anderweit noch keine Beachtung gefunden hat, ist die Bemalung von großen cassoni zur Darbringung von Kerzen für den Altar der Stadtheiligen. In Siena fand, wie man weiß, diese » offerta « durch Behörden, Korporationen, tributpflichtige Ortschaften, unterworfene Feudalherren etc. an den Altar der Jungfrau am Fest der Himmelfahrt Mariä, am 15. August statt. Unter dem 21. August 1302 findet sich nun im Register der städtischen Kämmerei (Staatsarchiv Siena, Biccherna 117 f. 284 2) neben den Ausgaben für die am 15. August durch die Behörden dargebrachten Kerzen die Zahlung an einen nicht genannten Maler verzeichnet für die »dipentura de la chassa del detto ciero grosso«.

Florenz, Januar 1907. *Robert Davidsohn.*

Giovanni Pisano in Siena i. J. 1314. Bei der relativen Dürftigkeit des urkundlichen Materials über das Leben des bedeutenden Sohnes eines großen Vaters wird die folgende Mitteilung Interesse beanspruchen dürfen, obwohl sich ihr nichts weiter entnehmen läßt, als die Tatsache, daß Giovanni 1314 in Siena lebte, daß die Kommune ältere Forderungen an ihn hatte, wir wissen nicht aus welchem Anlaß, und daß diese auf mit großer Majorität gefaßten Ratsbeschluß niedergeschlagen wurden.

Im Ratsprotokoll vom 9. März 1314 (Staatsarchiv Siena, Cons. gener. 83 f. 100 2 ss.), zur Zeit als Graf Carlo von Battifolle Podestà und Messer Pangnono de Cimis aus Cingoli Kapitan war, heißt es: »Item, cum barigellus comunis Senensis ex forma ordinamentorum dicti comunis debeat recolligere et exigere omnes pecunie quantitates, que debentur comuni Senensi quacumque de causa, et ipse velit exigere et recolligere a magistro Johanne condam magistri Niccole certas pecunie quantitates per ipsum debitas comuni Senensi, et ipse induxerit coram ipso barigello certa sua instrumenta et jura ad defensionem sui et suorum bonorum, que in presenti consilio legi audivistis per Ser Minum magistri Mattei notarii, et prout in ipsa defensione coram ipso barigello producta et allegata et scripta per dictum notarium plenius continetur, unde si videtur et placet dicto presenti consilio, quod prefata instrumenta et jura producta per dictum magistrum Johannem ad defensionem sui et suorum bonorum approbentur per dictum consilium pro veris, equis et non simulatis, in Dei nomine consulatis.« — Der Einspruch des Giovanni wurde mit 187 gegen 17 Abstimmungskugeln genehmigt.

Es sei eine auf Giovanni bezügliche Notiz aus dem jüngst von Lisini veröffentlichten »Costituto del Comune di Siena volgarizzato nel 1309—1310« (Siena 1903) hinzugefügt. Das Statut erwähnt ihn zweimal, doch die von 1284 herrührende Bestimmung »De la immunità del maestro Giovanni del maestro Niccola« (Steuerbefreiung) ist bereits von Milanesi in seinen Documenti per la Storia dell' Arte Senese erwähnt worden. Die andere — Distinzione III, Rubrica 282 — enthält Festsetzungen wegen Neubaues von San Giovanni und Ankaufes eines Hauses für diesen Zweck, »et in esso luogo si debia edificare la chiesa in onore del beato Giovanni, secondo che disegnato è di fare, o vero si disegnera per lo maestro Giovanni capomaestro dell' uopera Sancte Marie, o vero per altri maestri ...... Et fatto è questo capitolo anno Domini MCCLXXXXVI ind. VIIII del mese di magio«.

Die Aufnahme dieser Bestimmungen in die italienische Bearbeitung des Statutes i. J. 1309/10, die Ratsverhandlung von 1314, und endlich,

wie hinzuzufügen ist, sein Grabstein (Vasari-Ausg. Milanesis I, 319 n. 2) ergeben mit Gewißheit, daß Giovanni Pisano bis an sein Lebensende Sieneser Bürger blieb.

Florenz, Februar 1907. *Robert Davidsohn.*

Zu Michelangelos Fresken der Capella Paolina. Nach einer Notiz, die in den von Steinmann und Pogatscher veröffentlichten Dokumenten zu Michelangelo (Repert. 1906, 5. Heft, S. 399) zu finden ist, hat Papst Paul III. die Fresken Michelangelos in der Paolina am 12. Juli 1545 besichtigt. Doch kann es sich hier nur um eine Besichtigung der im Entstehen begriffenen Arbeiten handeln, trotz des Wortlautes im dort angeführten Diarium.

Zum Beweise diene eine Notiz, die sich in der Korrespondenz Serristoris, Gesandten Cosimos I. in Rom, findet. Der betreffende Band des Florentiner Staatsarchivs (Medicco 3466) ist betitelt: »Terzo Registro delle lettere scritte dall' ambasciador Serristori al Sr Duca di Fiorenza nel 48 e 49«. Auf Fol. 156^v^ spricht der Gesandte unter dem Datum des 13. Oktober 1549 von der ungemeinen Rüstigkeit des Papstes (der kaum einen Monat später starb) und erzählt zum Beweise dessen: »S. Sta .... si trova si gagliarda che questa mattina montò una scala a piuoli [Sprossenleiter] di X o XII scalini per vedere le pitture che faceva il Buonaroti nella Cappella che S. Sta gli fa depingere«.

So waren die Gemälde der Paolina kurz vor dem Ende des Papstes entweder noch nicht vollendet, oder eben fertig gestellt. *G. Gr.*

Zu Dürers Aufenthalt in Basel.

Von **Hans Koegler.**

(Mit 4 Textabbildungen.)

Der Frage, ob der junge Dürer mit dem sogenannten Meister der Bergmannschen Offizin identisch sei, dem Weisbach in seiner 1896 erschienenen Schrift im wesentlichen alle diejenigen Arbeiten zuschrieb, die Burckhardt für den jungen Dürer in Anspruch genommen hatte, dieser Frage will ich hier nur von einer äußerlichen Seite nahe treten. Bekanntlich stützt Weisbach seine Ablehnung der Autorschaft Dürers neben einiger minder schwer wiegender Stilkritik mit dem gewichtigen Umstand, daß sich Werke des in Frage stehenden Meisters noch bis 1499, also fünf Jahre über die mögliche Grenze von Dürers Aufenthalt hinaus, in Basel nachweisen lassen. Das war natürlich eine Feststellung, die das Urteil anderer Forscher (z. B. Kautzsch), denen vielleicht Zeit und Gelegenheit zu eingehender Nachprüfung mangelte, einigermaßen beeinflussen konnte, zumal Weisbach (S. 39 bis 44) ein entscheidendes Gewicht darauf legte, übrigens noch nach Jahren auf dieses sein erstes Wort zurückkam. (Sitzungsbericht V, 1904 der Berl. Kunstgesch. Ges.)

Weisbach führt im ganzen zehn Holzschnitte des sogenannten Bergmannmeisters an, die nach 1494 in Basel erschienen sind, und von denen er sich Mühe gibt zu beweisen, daß sie erst ungefähr in den Erscheinungszeiten entstanden seien; man muß sie in drei Gruppen scheiden, nämlich a) fünf Ergänzungen zu einer Folge kleiner Einzelheiliger und biblischer Szenen, von denen wenigstens zwei, Madonna und Verkündigung, schon bestimmt 1494[1]) erschienen waren, und zwar Nr. 1: die hl. Katharina von 1496, Nr. 2: der hl. Hieronymus von 1496, Nr. 3, 4, 5: die Anbetung der Könige, das Gebet Davids, die Begegnung der drei Toten und Lebenden, aus dem Diurnale von 1499. — Ferner Gruppe b) vier Ergänzungen zum Narrenschiff, nämlich: Nr. 6, 7, 8, die drei Illustrationen auf fol. m IIII + 2, fol. o IIII + 1, fol. q IIII + 2 der Ausgabe von 1495, und Nr. 9: die Illustration auf fol. m III. der von Locher



Abb. 1. Margareta.



Abb. 2. Magdalena.



Abb. 3. Laurentius.



Abb. 4. Martin.

bearbeiteten lateinischen Ausgabe vom Jahre 1497.*) — Zuletzt c) der kniende Sebastian Brant, Titelholzschnitt der Varia carmina von 1498.

Weisbach selbst hatte der Tätigkeit seines Bergmannmeisters während der Jahre 1492 bis 1494 zugewiesen: 71 Illustrationen zum Narrenschiff, 45 zum Ritter vom Turn, einige der kleinen Heiligen und von den unedierten Basler Holzstöcken eine noch beträchtlichere Anzahl, wie Burckhardt dem jungen Dürer; rechnet man aber nur die kleinere Auswahl hinzu, so umfaßt das Werk seines Meisters aus diesen zwei Jahren rund 160 Blätter. Nun sollte man glauben, daß derselbe Künstler, der in so kurzer Zeit diese Summe von Leistungen nur so hinschüttete, in weiteren fünf Jahren, wo die Buchdruck-Industrie ungestört weiterblühte, nur zehn Blätter gezeichnet habe, wovon sogar neun nur Ergänzungen alter Zyklen sind. Wäre ein derart plötzliches Versagen der Produktion schon an und für sich ganz unwahrscheinlich, so muß überhaupt der ganze Beweisversuch mit nachträglich noch auftauchenden Resten größerer Illustrationszyklen jedem nicht sehr erfahren erscheinen, der mit den Verhältnissen der alten Bücherillustration vertraut ist, denn das Hängenbleiben eines oder des andern Stockes gehört zu den so alltäglichen Erscheinungen, daß es um jedes weitere Wort hierüber schade ist. Aber Weisbach nahm diese paar Tröpfchen, die vom reichen Regen noch nachfielen, nicht nur für eine weitere Tätigkeit, er sah sogar bei der Folge der kleinen Heiligen in der Anbetung von 1499 einen gewissen Fortschritt; dieses Urteil verdiente mit einer gewissen Ironie behandelt zu werden, denn der betende David, der nach ihm auch von 1499 sein muß, ist sichtlich eins der schwächsten Blätter der ganzen Folge. Weisbach kannte aber gar nicht die ganze Folge und vielleicht kennen wir sie auch jetzt noch nicht vollständig.

Im Jahre 1515 gab Furter in Basel, der überhaupt eine Anzahl Bergmannscher Holzstöcke[2]) übernommen hatte, einen Hortulus animae heraus, in welchem aus der besagten Reihe von kleinen Heiligen neben der seit 1496 bekannten Katharina und drei geringeren Illustrationen aus Brants Heiligengedichten (1494?), zwei neue Einzelheilige, Dorothea und Margareta, vorkommen, die in Stil und Format unzweifelhaft zu unserer Folge gehören. (Abb. 1.) Im Jahre 1518 folgte dann Lamparter in Basel mit einem zweiten Hortulus animae, in welchem aus der gleichen Heiligenfolge die seit 1494 bekannte Verkündigung wieder vorkommt, dazu aber fünf neue Heilige, Magdalena, Christophorus, Lau-

*) Diese Angabe ist ungenau, denn die Lochersche Übersetzung wurde bei Bergmann im Jahre 1497 zweimal gedruckt, Kal. Mart. und August, die erstere mit 6 neuen Holzschnitten, die letztere mit zweien. Gemeint ist die Illustration der ersteren, wo ein Narr mit Beutel in der Hand vor zwei Männern kniet.

rentius, Martin, Nicolaus, die ebenfalls in Stil und Format unzweifelhaft zu der gleichen Folge gehören. (Abb. 2, 3, 4.) Gegenüber diesem Funde bliebe nun nichts übrig, als die Tätigkeit des Bergmannmeisters ad absurdum bis zum Jahr 1515, beziehungsweise 1518, auszudehnen oder die Entstehung der sieben neuen Stöcke wenigstens auch späteren Jahren als 1494 zuzuweisen, wozu diesmal ja jeder äußere Schein von Berechtigung mangelt. Anderseits wird durch die Vermehrung des Vergleichsmaterials jeder Versuch einer Stilscheidung innerhalb der Folge ganz unmöglich,[3]) dieselbe ist gleichzeitig entstanden und war demnach, da mindestens zwei Stöcke schon bestimmt 1494 erschienen waren, in diesem Jahre schon fertig.

Die Vermehrung wirft nun auch ein Licht auf die beabsichtigte Verwendung der Schnitte, es ist so gut wie gewiß, daß Bergmann sich der hervorragenden Kraft, die er in den Jahren 1492 bis 1494 zur Verfügung hatte, zur Erstellung eines illustrierten Gebetbuches, eines Hortulus animae, bedienen wollte, worauf schon das Format der Schnitte weist. Ob etwa die Heiligengedichte Brants den befreundeten Verleger auf diese Idee brachten, oder ob die Gedichte umgekehrt nur zu einem Teil des schon fertigen Materials bestellt wurden, wage ich nicht zu entscheiden. Die Vermutung wäre auch möglich, daß Brants Gedichte gleichmäßig wie die Heiligenbilder nur Fragmente eines größer angelegten Planes wären, eben zur Herausgabe eines Werkes wie die später üblichen Hortuli sind. Es wäre das wahrscheinlich der erste derartige Versuch in deutsch sprechenden Ländern gewesen; bekanntlich stand Brant gleich den Editionen der Straßburger Hortuli mit Rat und Tat bei. Jedenfalls blieb der damalige Plan halbfertig liegen und der Verleger suchte in der Folge bei jeder halbwegs passenden Gelegenheit das schon fertige Material zu verwerten, bis erst nach vielen Jahren Nachfolger bei den ersten wirklich zustande gekommenen Basler Hortulusausgaben die noch erhältlichen Stöcke ihrer ursprünglichen Bestimmung zuführten. Suchen wir Vermutungen, warum die Ausgabe nicht wirklich erfolgte, so gibt es meines Erachtens keine einfachere, als daß der Künstler mitten aus der Arbeit heraus Basel verließ; das vereinzelte Erscheinen der Fragmente, das Weisbach gegen Dürers Autorschaft benützte, wird so betrachtet ein guter Grund für das direkte Gegenteil. Von Szenen, wie sie in den späteren Hortulis offiziell sind, besaß Bergmann aber schon die »Maria in der Sonne«, wie es in den Texten allgemein heißt, die Verkündigung, die Geburt, die Anbetung der Könige, Christus als Schmerzensmann, Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes*)

*) Über den Anteil von geringerer Hand siehe Anmerkung 1.

(hier durch Maria und Christus neben dem Kreuz vertreten), ferner die wegen des damit verbundenen Ablasses ganz unerläßliche Messe Gregors, dann den betenden David als Einleitung der Bußpsalmen und die Begegnung der Toten und Lebenden als Einleitung der Sterbegebete, welche Szene sonst öfters durch ein Totengerippe ersetzt wird, das mit einem Pfeil, dem »Stachel des Todes«, nach einem Menschen sticht. Von den sonst offiziellen Szenen fehlen noch: der Beter mit seinem Schutzengel, die versammelten Nothelfer, die Ohrenbeichte uud der Weltenrichter, daneben noch eine beträchtliche Anzahl Einzelheiliger, von denen aber doch eine ansehnliche Reihe auch fertig war, nämlich: Hieronimus, Christophorus, Sebastian, Laurentius, Nicolaus, Martin, Onofrius, Ivo, (Bruno?), ferner Katharina, Magdalena, Margareta, Dorothea, (Chrischona?).

Ich wende mich nun zu den vier Narrenschiff-Illustrationen, die der sogenannte Meister der Bergmannschen Offizin noch 1495 und 1497 geschaffen haben soll.

Die zweite Bergmannsche Ausgabe scheint einem so gründlichen Kenner wie Zarncke (Narrenschiff p. 293) sofort auf die erste gefolgt zu sein, man dürfe annehmen bereits im Anfang 1495. In ihr fehlt von den Holzschnitten der Editio princeps nur einer, wo der Narr einem vornehm aussehenden Manne die Hand auf die Schulter legt, und der dort bei Kapitel 95 »Von verfurung am fyrtag« fälschlich verwendet war. Zu zwei anderen Kapiteln, 9 und 69, sind in der zweiten Ausgabe Varianten verwendet, die uns hier, weil von geringerer Hand geschaffen, nicht weiter interessieren. Außer diesen Abweichungen ist die zweite Ausgabe um drei Illustrationen vermehrt, die allerdings den Stil des trefflichen Narrenschiff-Illustrators verraten. Weisbach sagt hier wörtlich, die Ausgabe »von 1495, welche Brant mit einigen Zusätzen versah, enthält drei neue Holzschnitte, in denen wir auf den ersten Blick« die Hand des bekannten Meisters wiedererkennen. Die Bemerkung: »welche Brant mit einigen Zusätzen versah« ist von bedenklicher Unschuldigkeit, weil sie beim Leser die Vorstellung anregt, als ob die neue Ausgabe in einer gewissen Parallele an Text und Bildern vermehrt worden sei. Tatsächlich hat aber von den zwei neu hinzugekommenen Kapiteln 110a: »Von disches unzucht« und 110b: »Von fasnacht narren«, das eine, weil es sich inhaltlich gut machen ließ, die Wiederholung des Gelages von Kapitel 16 als Bild bekommen, das andere Kapitel 110b ist dagegen ohne Illustration geblieben, wohlzubemerken, das einzige Kapitel im ganzen Narrenschiff, das ohne Bild geblieben ist. Dieser Umstand allein empfiehlt schon wieder das Gegenteil von Weisbachs Behauptung, nämlich daß der Illustrator nicht mehr zur Verfügung war. Seine drei Illustrationen aber, die in der Ausgabe von 1495 zuerst ans Licht kamen,

gehören, wie man an charakteristischen Einzelheiten nachweisen kann, bereits zu drei alten Kapiteln, die in der Erstausgabe mit der Wiederholung dreier nicht dazu passender Stöcke hatten Vorlieb nehmen müssen. Warum die drei Stöcke liegen blieben, können wir freilich nicht sagen, es wäre aber auch ganz gut denkbar, daß der Künstler schon vor Beendigung der ganzen Arbeit Basel verlassen hatte und die Reste von auswärts, nehmen wir an von Straßburg, lieferte, wobei drei für die an Fastnacht 1494 erfolgte Drucklegung zu spät kamen, so daß Brant die entsprechenden drei Kapitel zunächst mit den gar nicht dafür passenden Wiederholungen anderer Bilder versehen mußte und erst bei der rasch nachfolgenden zweiten Ausgabe den Mangel ausgleichen konnte. Wer aber annimmt, daß die drei Stöcke erst für die zweite Ausgabe bestellt wurden, und daraus eine längere Tätigkeit des Künstlers in Basel beweist, der muß gleichzeitig annehmen, daß Brant in der Erstausgabe diese drei Kapitel absichtlich ohne eigene dazu passende Bilder gelassen habe, und das ist das widersinnige an dieser Annahme. Außerdem kann man den wichtigen Umstand nachweisen, daß von den neun Bildern, die in der ersten Ausgabe doppelt benützt wurden, sechs zu beiden Kapiteln passen, während zwei, nämlich gerade zu Kapitel 73 und 83, nicht passen und Wiederholungen aus Not sind, auch sofort in der zweiten Ausgabe mit ihren charakteristischen Bildern ausgestattet wurden, während die anderen Wiederholungen blieben. Es ist ganz selbstverständlich, daß Brant die passenden Bilder von vornherein vorgesehen hatte und nicht einige Kapitel zuerst absichtlich mit falschen Bildern versah. (Über die neun wiederholten Bilder siehe Anmerkung 4.)

Es bedarf nur noch einiger Worte, um zu zeigen, daß die drei erst 1495 verspätet veröffentlichten Bilder wirklich zu den drei alten Kapiteln 73, 83 und 95 gehören müssen, bei welchen sie in der zweiten Ausgabe wirklich stehen. — Kapitel 73, früher mit dem Bild von Kapitel 27 fälschlich versehen, handelt »Von geystlich werden«, von einem Studierenden und von jungen Männern mit Narrenschellen ist nicht die Rede, wohl aber davon, daß Leute sich der Seelsorge annehmen, denen man kaum ein Vieh anvertrauen würde (Vers 20) und die davon so viel verstehen wie Müllers Esel; dazu also das Bild des Narren, der zwei seiner Pflege anvertraute Esel führt, den Striegel hat er noch in der Hand. — Kapitel 83, früher mit dem nicht eigens dazu passenden Bild von Kapitel 3 versehen, handelt davon, daß man für Geld sich alles erlauben dürfe, der Arme muß in den Sack (Vers 29). Dazu paßt natürlich das Bild, wo zwei Narren einen Menschen in den Sack stecken. — Kapitel 95 handelt von der Verführung am Feiertag und beginnt gleich: »Das synt burger zu Affenbergk / Die all jr sachen, und jr werck /

Sparen alleyn uff gbannen tagen / Die müssen uff den affen wagen / Dem eynen, muß man roß beschlagen /« — — — Dazu als Bild eine mit Affen angefüllte Kutsche und ein Narr, der sich bemüht, ein verlorenes Rad wieder anzuschlagen. Dafür war in der ersten Ausgabe das Bild, wo ein Narr einen vorübergehenden Herrn leicht bei der Schulter anhält, das in der zweiten Ausgabe ganz wegfiel und erst 1497 in der dritten Ausgabe seinen richtigen Platz zu Kapitel 105, »Hyndernys des guten« fand.

Für den vierten sogenannt neuen Holzschnitt des Bergmannmeisters, ein Narr mit Beutel vor zwei Männern kniend, der erst 1497 auftaucht und dort bei Kapitel 83, von Verachtung der Armut, steht, habe ich die Stelle, für die er eigentlich entworfen sein mag, nicht finden können vermutlich ist er als nicht ganz passend schon bei der Erstausgabe unbenützt geblieben. Der kniende Sebastian Brant von 1498 ist aber gar nicht von der Hand des sogenannten Bergmannmeisters.[5]) Es bleibt also von dem behaupteten Weiterschaffen des Meisters in Basel als tatsächlicher Rest übrig, daß sich 1497 in der dritten Narrenschiffausgabe ein anscheinend echter Holzschnitt vorfindet, von dem man nicht haarscharf nachweisen kann, daß er schon für die Erstausgabe gemacht worden sei, es ist durchaus keiner der besten, bekundet auch keinen stilistischen Fortschritt. Wer daraufhin noch erklären will, daß jener große und reiche Künstler noch über 1494 hinaus in Basel tätig war, und daß er schon deshalb nicht Dürer sein könne, der möge das immer tun.

Anmerkungen.

[1]) Bibliographie. Die Folge der kleinen Einzelheiligen ist 0,042/0,046 breit und 0,0725/0,0765 hoch; in ihr sind Nr. 3, 4, 6, 10, 11, 12, 13 nicht vom Bergmannmeister. Es erschienen: 1 und 2, Maria in der Sonne, Verkündigung, in Wimphelings de conceptu et triplici Mariae virginis gloriosissimae candore, Basel bei Bergmann von Olpe 1494, 4° (Proctor 7771, Exemplar Basel). — 3. Christus und Maria in Halbfiguren, 4. Maria im Rosenkranz, 5. Christi Geburt, 6. Christi Haupt mit Dornen (0,053 breit, 0,062 hoch), 7. Messe Gregors, 8. Sebastian, 9. Onofrius, 10. Valentin, 11. Ivo (sowie 1 und 2) in: In Laudem gloriose virginis Marie multorumque sanctorum varii generis carmina Sebastiani Brant, bei Bergmann ohne Jahr, 4°, wahrscheinlich 1494 (Hain 3733). Beide Exemplare der Basler Bibliothek schließen mit der Precatio ad divum Laurentium, die Züricher Kantonsbibliothek besitzt aber unter der Signatur IV S. 126 eine ebenfalls bei Bergmann ohne Jahr gedruckte Ausgabe, die um Signat. F bis FV. vermehrt ist und Gedichte über das Leben Brunos und über das »Sepulchrum beate Christiane (St. Crischona) prope Basileam« samt entsprechenden Holzschnitten, 12. Bruno in Halbfigur und 13. die Überführung der Heiligen, enthält. — 14. Die hl. Katharina kommt in Lochers: »Ad lectorem Epigramma de diva Katherina, Bergmann 1496, 4°, vor (Pr. 7773, Ex. Bas.). — 15. Der hl. Hieronymus in Lochers Theologica emphasis sive Dialogus super eminentia quatuor doctor. eccelesie Gregorii: Hieronimi: Augustini: Ambrosii, bei Bergmann ebenfalls 1496, 4° (Pr. 7774, Ex. Bas.). — 16. 17. 18. Davids

Gebet, Anbetung der Könige, Begegnung der Toten und Lebenden (sowie 7.) im Diurnale secundum chorum ecclesie Basiliensis, bei Bergmann 1499, 8° (Pr. 7784, Ex. Karlsruhe). — 19. 20. Dorothea und Margareta (sowie 3, 4, 14) im Hortulus animae, deutsch, Basel bei Michael Furter, August 1515, 8° (Weller Rep. 898, Ex. Freiburg i. B., Einsiedeln, beide etwas defekt). — 21. 22. 23. 24. 25. Christophorus, Laurentius, Martin, Nicolaus, Magdalena (sowie 2 und 10), im Hortulus animae, Tütsch, Basel bei Nicolaus Lamparter im Weinmond 1518, 8° (Weller, Rep. Suppl. I. 1116, Ex. Tübingen).

[2]) Furter hat den weitaus größten Teil aller Holzschnitte, die bei ihm verwendet wurden, für sich eigens entwerfen lassen und nur wenig Stöcke aus anderen Basler Offizinen übernommen:

Von Ysenhut (Amerbach??) 1507 ein Alphabet (entstanden 1486).

Von Keßler 1504 eine Illustration (1492) und s. a. ein Alphabet (1492).

Von Froben 1499 ein Titelblatt (1493).

Von Petri 1511 eine Illustration (1509) und ein Alphabet 1514 (1512).

Von Jac. v. Pfortzheim s. a. ein Alphabet (1511).

Von Bergmann v. Olpe 1513 die Illustrationen zum Ritter vom Turn, die wohl ursprünglich Bergmannscher Besitz waren (1493), die in Anmerkung 1 schon genannten Einzelheiligen, außerdem noch den Sebastian 1506? (1494), das kleine Doppelbildchen der anbetenden Könige und des zusammensinkenden Sebastian 1513? (1498), ferner eine beschränkte Anzahl von Leisten aus dem Narrenschiff, meist fragmentarisch, 1509, 1514, 1515.

Lamparter der überhaupt nur einen geringeren Bestand von Holzstöcken besaß, hatte übernommen:

Von Petri 1521 ein Alphabet (1516).

Von Furter 1518 einige kleine Heiligenbildchen (1505?).

Von Bergmann direkt alle Illustrationen des Narrenschiffs mit Ausnahme von 1, 11, 32, 69, 73, 105, 115, 116, 118, und die vorher (Anmerkung 1) schon genannten Heiligen, teilweise indirekt über Furter.

[3]) Die völlige Übereinstimmung des Stils zeigen folgende Einzelvergleiche: Maria in der Sonne von 1494 mit Magdalena und Hieronymus; die Verkündigung von 1494 mit Christophorus, den drei Königen und dem Nicolaus; Margareta und Dorothea mit dem Endchrist des Narrenschiffes (Kap. 103) und mit der Verkündigung aus dem Ritter vom Turn (35); Laurentius mit Narrenschiff Kap. 82 oder 93, von burschem uffgang, wucher und furkouff. Mit vollständiger Sicherheit läßt sich der hl. Martin auf gleiche Entstehungszeit wie die Narrenschiff-Illustrationen festlegen, man vergleiche das Gesicht des Heiligen mit Narrenschiff Kap. 41. (Nit achten uff all red), Kap. 48 vorderes Schiff der Narrenflotte, Kap. 16 (von füllen und prassen) der Mann vorn rechts; man vergleiche außerdem das Pferd des Narrenwagens auf dem Titelblatt. Anderseits ist die Übereinstimmung zwischen den Blättern des hl. Martin und der Toten und Lebenden deutlich genug. Abbildungen der Heiligenfolge bei Weisbach, bei Burckhardt, Dürers Aufenthalt, und Kunstchronik 1893 Nr. 11 und im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen, 1907. Für die Narrenschiff-Illustrationen genügen die Reproduktionen der von Simrock besorgten Neuausgabe, Berlin 1872. Neuausgabe der Bilder zum Ritter vom Turn, R. Kautzsch, Straßburg bei Heitz 1903.

[4]) Zweimal verwendet wurden in der ersten Ausgabe des Narrenschiffes folgende neun Bilder:

Von Kap. 3 »Von gytikeit« zu diesem Kapitel (Vers 23, 24) entworfen, nicht gerade unpassend bei Kap. 83, »Von verachtung armut« wiederverwendet, aber lange nicht so charakteristisch wie das richtige Bild der zweiten Ausgabe.

Kap. 8. »Nit volgen gutem ratt« zu Vers 6 gemacht, aber genau so gut zu Kap. 84, »Von beharren jn gutem« Vers 1, 2 passend, die Wiederholung bleibt auch in den späteren Originalausgaben.

Kap. 16. »Von fullen und prassen«, mit Recht wiederholt bei Kap. 110a der zweiten Ausgabe, Wiederholung bleibt.

Kap. 18. »Von dienst zweyer herren«, zu diesem Kapitel Vers 8 gemacht, bei Kapitel 74 »Von unnutzem jagen« passend wiederholt, bleibt auch.

Kap. 22. »Die ler der wisheit«, zu diesem Kapitel (Überschrift, Vers 1 bis 4 und 25/30) gezeichnet, bei Kap. 112 nicht unpassend wiederholt, bleibt auch.

Kap. 27. »Von unnutzem studieren«, zur Überschrift, Vers 1 und 2 und 10ff. gemacht; bei Kapitel 73 »Von geystlich werden« nicht passend wiederholt, in der zweiten Ausgabe durch das Originalbild ersetzt.

Kap. 37. »Von gluckes fall«, zu Vers 1 bis 10 dieses Kapitels entworfen, bei Kap. 56 »Von end des gewalttes« passend wiederholt (Vers 40 bis 43), bleibt auch.

Kap. 42. »Von spott vogelen«, zur Überschrift, Vers 11, 12 und 34 dieses Kapitels entworfen, bei Kap. 105 »Hyndernys des gutten« mit Unrecht wiederholt, blieb auch in der zweiten Ausgabe an der falschen Stelle und wurde erst in der dritten durch das richtige Bild verdrängt, das seinerseits in der Erstausgabe bei Kapitel 95 »Von verfurung am fyrtag« fälschlich stand. Als dann die zweite Ausgabe das für Kapitel 95 gehörige Bild mit der Affenkutsche an seinen richtigen Platz rückte, wurde nicht erkannt, daß der dadurch frei werdende Holzschnitt eigentlich zu Kapitel 105 gehört, so wurde er ganz ausgeschieden und erst in der dritten Ausgabe richtig eingereiht.

Kap. 35. »Von luchtlich zyrnen«, paßt zu der Überschrift und Vers 31 von Kap. 64 »Von bosen wibern« genau so gut, so daß man annehmen darf, das Bild sei schon mit Rücksicht auf beide Kapitel gezeichnet worden. Die Wiederholung bleibt auch in den folgenden Ausgaben.

5) Der Zeichner des Sebastian Brant (Abb. bei Weisbach) ist aus der Basler Lokalschule erwachsen, kam aber vielfach in Berührung mit der Kunst des sogenannten Meisters der Bergmannschen Offizin, so daß er sich davon manches, besonders in der Zeichnung der Landschaft, aneignete; er ist auch durchaus nicht gering zu achten. Der Holzschnitt des knienden Brant ist wohl seine beste Leistung jener Jahre, gleichwohl der Unterschied von dem führenden Meister leicht zu erkennen. Wenn hier Beispiele seiner Tätigkeit genannt werden, so kommt es noch nicht einmal so sehr darauf an, ob das wirklich alles von seiner Hand ist, die Hauptsache bleibt, das Vorhandensein seines Stils an Beispielen des Basler Holzschnittes während einer Reihe von Jahren zu belegen: 1493 Titel von Frobens Decretum Gratiani (Pr. 7757). — 1494 einige der geringeren Heiligen (siehe Anmerkung 1); einige Narrenschiff-Illustrationen, z. B. zu Kap. 18 und 30, beachtenswert die Landschaft und Bäumchen im Vordergrund — 1495 Illustrationen aus Furters Quadragesimale, z. B. der in die Ferne ziehende Sohn (Pr. 7728) — 1497 eine Ergänzung zum Narrenschiff (März. Pr. 7776.): altes Weib mit Spinnrocken. — 1498 die Illustrationen zu Brants Carmina, der kniende Brant, der galloppierende Türk, der Narr im Leiterwagen — 1499 (?) Predigender Mönch, im Moralissimus Cato Furters (Pr. 7745, Weller Rep. 219, Exemplar Dresden). Leider mußten wegen Raummangels die Abbildungen der genannten Beispiele wegbleiben, es soll aber nicht versäumt werden, sie in einer vorbereiteten ausführlichen Geschichte des Basler Holzschnittes zu bringen.

Basel, März 1907.

Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Abendmahlsdarstellung.

Von Dr. **Curt Sachs.**

(Fortsetzung.)

Eine zweite Tischform kommt ausschließlich am Anfang des 11. Jahrhunderts vor, die via Byzanz aus Rom überkommene Sigmagestalt. Zuerst auf dem Gold-Antependium des Aachener Münsters, das aus dem antiken Stützpolster mißverständlicherweise einen erhöhten Rand gemacht hat, wie wir ihn z. B. in Göttingen oder Berlin fanden, dann in dem Bamberger Sakramentar Ed. V. 4 und in dem Maihinger Benedictionale. Aber die Linksstellung Jesu hat man doch nur in A. beibehalten; B. und M. zeigen ihn hinten in der Mitte, was bei B. durch die dargestellte Einsetzung motiviert ist, bei M. durch die feierliche Gesamtstimmung, die Christus durch den Akt des Segnens erweckt.

War die Sigmaform nur das Produkt eines vorübergehenden byzantinischen Einflusses, so war doch das gleiche Säkulum bestimmt, noch eine zweite Form des Tisches einzuführen, der ein längeres Leben beschieden war. Schon im Anfang des Jahrhunderts bringt das Hildesheimer Bernward-Evangeliar einen halblangen viereckigen Tisch, und in der zweiten Hälfte repräsentiert der Salzburger Codex a VI 55 den gleichen Typus für den Süden. Der Tragaltar im Stifte Melk inauguriert dann die ganz lange Form des Tisches, der natürlich ohne Tuch nicht wohl denkbar ist, wenn man 26 Beine vermeiden will, und dieses wieder nicht ohne starke Falten, wenn der Künstler eine tödliche weiße Horizontale umgehen wollte. Die Langform des Tisches ist also lediglich ein Typus, der mit Notwendigkeit aus der Gestalt des Bildträgers hervorgeht; die deutschen Künstler haben nie viel für sie übrig gehabt und sind ihr eigentlich immer aus dem Wege gegangen, wenn die Umstände sie nicht erheischten; ganz im Gegenteil zu ihren italienischen Kollegen, welche sie der Klarheit der Hauptrichtungslinien wegen, die sie ermöglicht besonders schätzten.

Christus sitzt nur selten an der linken Seite: im Bernhard- und im Prager Evangeliar; sonst stets in der Mitte hinten: in Salzburg, Melk

und auf einer Miniatur, die früher in der Sammlung Weigel war und dann in den Besitz von Karl W. Hiersemann in Leipzig überging, in dessen Katalog »Illuminierte Manuskripte« 1898 S. 18 sie beschrieben wird.

Im 12. Jahrhundert gelangt der viereckige Tisch zur Alleinherrschaft, und zwar meistens in der langen Form, wenn es der Bildträger erfordert: auf dem Tremessener Kelch, dem Hildesheimer Bernhardskelch, dem Siegburger Reliquienschrein des h. Andreas, dem Brüsseler Evangeliar, dem Wysehrader Codex und dem Relief von St. Germain-des-Près zu Paris (Abb. Guhl & Caspar, Denkm. d. Kunst, Stuttgart 1848). Christus sitzt immer in der Mitte zwischen den Aposteln.

Im allgemeinen folgt das 13. Jahrhundert seinem Vorgänger; indessen findet doch gegen den Schluß hin eine Wiederaufnahme des runden Tisches statt, wie sie um 1200 nur vorübergehend gebracht wurde; z. B. im Hamburger Psalterium (die Tischplatte ist in gleiche, als Steinmosaik behandelte Quadranten geteilt); die Gewölbemalerei in St. Maria Lyskirchen zu Köln bringt sie bereits. In diesem Falle ist auch die Gruppierung, durch den Gewölbezwickel bedingt, ungewöhnlich. Von den 11 treuen Jüngern sitzen nur 3 am Tisch, die übrigen abseits; Christus selbst erhebt sich, um auf Judas, der am Boden hockt, zuzuschreiten.

Während das 14. Jahrhundert den viereckigen Tisch vorzieht, verwendet das nächste alle Formen nebeneinander[12]) und zeigt eine gewisse Originalität nur in der Gruppierung, freilich auch erst am Ende, als bereits Mittelalter und Neuzeit einander bekämpften. Der noch gotische Altar in St. Arsacius zu Ilmmünster (Bayern) setzt die Jünger an die rechte und die hintere Seite des viereckigen Tisches. Auf dem Glasgemälde der Soester Wiesenkirche sind nur 7 Jünger an der Hinterseite des langen schmalen Tisches placiert, während je 2 an die Schmalseite kommen, eine Anordnung, die an italienischen Einfluß zum mindesten denken läßt. Komplizierter ist die Komposition in einem Holzschnitt-

---

[12]) Auf die Autorität Emile Mâles hin müssen wir hier eine Beobachtung wiedergeben, die sich leider unserer Nachprüfung entzieht. Der französische Kunstgelehrte stellt fest, daß Jean Michel, der Verfasser eines Passionsspieles, dessen Handschrift die Bibliothèque nationale bewahrt, ausdrücklich den rechteckigen Tisch vorschreibt und den Platz eines jeden Apostels durch eine beigegebene Skizze angibt; danach sitzt Christus hinten mit 4 Jüngern, gegenüber Judas und Philipp und an den Schmalseiten je 3 Apostel. Diese Anordnung bringt Dirk Bouts bereits 20 Jahre vorher in seinem Löwener Abendmahlsbild von 1468. Daraus zieht nun Mâle den Schluß, daß die Disposition nicht von Michel herrühre, sondern einer älteren Tradition entspreche. Das ist sicher richtig; indessen ist diese Tradition doch nur eine von vielen, und man wird nicht folgern dürfen, daß auch die deutschen Spiele dem gleichen Schema gefolgt seien; sonst würde eine allgemeine Bevorzugung des Rechteck-Tisches in der bildenden Kunst Zeugnis davon ablegen. Vgl. Gazette des Beaux-Arts 1904, p. 290.

buch, das die »Geistliche Auslegung des Lebens Jesu Christi« enthält (o. O. u. J. fol. Hain 214b). Obgleich das betreffende Blatt nicht den Moment der Verratsankündigung, sondern den der Fußwaschung zum Gegenstand hat, so läßt es sich doch formengeschichtlich in den Abendmahlskreis einbeziehen. Der Tisch erscheint hier umgekehrt, mit der Schmalseite nach vorn, so daß er sich in das Bild hineinerstreckt; die Jünger sitzen an drei Seiten um ihn herum unter Freilassung der Vorderseite. Ebenso, wenn schon die Einsetzung des Abendmahls gemeint ist, sei hier die Darstellung f. 9 der Biblia pauperum a IX 15 im Salzburger Petersstift vom Anfange des Jahrhunderts (bei Schreiber nach 1425) erwähnt, die Christus hinter dem Tisch stehend gibt und neben ihm zu beiden Seiten je zwei Apostel. Endlich ist das Schrotblatt des Kölner Horologium devotionis (bei Johannes Landen. Hain 2994) ein Spezimen für eine teilweise zweireihige Anordnung: an der Rückseite des Tisches sitzen einige Apostel hinter den andern.

Das Reformationsjahrhundert beschert uns gleich im Beginn einen neuen Typus. Holbein bricht in seinem ersten Abendmahl den Tisch rechtwinklig um, so daß der vordere Arm senkrecht zur Bildebene, der hintere parallel zu ihr steht; man kennt diese Anordnung von Fra Angelicos Fresko in S. Marco her, doch hieße es zu weit gehen, wenn man hier einen Zusammenhang konstruieren wollte. Ein zweiter neuer Typus ist der polygonale Tisch, den man nur sehr selten findet. Als Beispiele seien genannt das Renaissance-Holzrelief im Hause des Freiherrn von Fürstenberg zu Dahlhausen in Westfalen und das Altarbild von St. Marien zu Flensburg (ca. 1600). Auffallenderweise findet man den schmalen langen Tisch in jener Zeit, die soviel Italienisches gesehen und angenommen hat, seltener. Selbst Dürer bringt ihn nur einmal, in seinem letzten Holzschnitt-Abendmahl von 1523, dann auch Martin Schaffner in seinem von Leonardo abhängigen Staffelbild des Ulmer Münster-Hochaltars (1521). Der Grund, warum wir fast überall den viereckigen Breittisch und den Rundtisch (der seit den Tagen des Mittelalters sehr an Durchmesser zugenommen hat) finden, ist wohl in dem Umstand zu suchen, daß diese beiden Arten eine interessantere Gruppierung der 13 Personen, eine Fülle von Kombinationen und Überschneidungen gestatten, die der Langtisch nicht erlaubt. Dann aber wird man auch an das Vorbild der Passionsspiele denken müssen. Ausnahmsweise finden wir einmal Christus an der linken Schmalseite des Tisches, wie er dem an der Vorderseite sitzenden Judas den Bissen in den Mund steckt: auf dem Cranach-Altar in Schneeberg (Sachsen).[13]

[13]) Abb. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmale des Königreichs Sachsen VIII, Beil. VII. — Eine plastische Wiederholung des Bildes be-

Die folgenden Jahrhunderte wissen nichts hinzuzufügen. Im allgemeinen kann man eine Bevorzugung des großen Tisches feststellen. Bei der Einsetzung dagegen wird er im 19. Jahrhundert oft sehr klein und sekundär, wie beispielsweise in der Bilderbibel Schnorrs v. Carolsfeld, oder er lebt höchstens als bescheidene Altarmensa weiter, wie auf dem mittelmäßigen Bilde des Franz Neuhauser d. J. in Mühlbach (Siebenbürgen).

Ob wohl über die Reihenfolge der Apostel eine Übereinkunft bestanden hat?

Leider wird im Schauspiel die Tischordnung nur selten festgesetzt. Im Donaueschinger Passionsspiel:

»... und sitzt Judas zeunderst an tisch, Johannes uff der rechten sitten des Salvators und Petrus uff der lingken ...«

Im Augsburger Spiel aus St. Ulrich und Afra:

Der Wirt Architriclinus empfacht den herren sprechend:

»Herr maister, bis mir willkommen!
dein botschaft hab ich vernommen
Vnd berait das mal mit witzen.
herr, du wollest nider sitzen,
Symon petrus auch da her bey,
iohannes an der seyten sey!
Sitz auch her, du andre,
dar bey her bartholome,
Philipp vnd auch iacob der clain!
den großen iacob ich auch main!
Sitz her, matthee vnd symon,
matthias mitsampt thoman!
Judas, setz dich auch hie her,
das die zal erfuellet wer!«

Es drängt sich der Argwohn auf, daß hier ein Fehler vorliegt. Matthias ist erst nach Judas' Ausscheiden an seiner Stelle zum Apostel gewählt worden (Apostelgeschichte 1,26). Dem Gleichklang nach hat man statt seines Namens den des Matthäus in den Vers zu setzen; an dessen Stelle hat im Vers vorher der gänzlich fehlende Thaddäus zu stehen. Die Ordnung, wie sie sich uns hier darbietet, scheint keine vereinzelte zu sein; vielmehr möchte man an eine allgemeine maßgebende Tradition denken. Zwei mit aller gebührender Zurückhaltung vorgelegte Parallelen aus der italienischen Malerei sprechen dafür.

---

findet sich in der Kirche zu Netzschkau (Sachsen), vermutlich von der Hand Johann Heinrich Böhms d. Ä., 1659. Abb. ebenda, Heft IX, Beil. VII.

1. Das Fresko in S. Onofrio zu Florenz: In der Mitte Christus, flankiert von Petrus und Johannes; es folgen rechts und links Andreas und Bartholomäus; an der einen Ecke Philippus mit den beiden Jakobus und in der anderen Thaddäus mit Simon und daneben Matthäus mit Thomas.

2. Das Fresko im Liceo militare zu Florenz, von Franciabigio: In der Mitte Christus zwischen Petrus und Johannes; zu beiden Seiten Andreas und Bartholomäus; in der linken Ecke Philippus und die beiden Jakobus, in der rechten Matthäus mit Thomas und Simon mit Thaddäus.

In beiden Fällen sind die Namen durch die Unterschriften gesichert. Wenn hier zwischen Malerei und Drama ein kausaler Zusammenhang besteht (für die angeführten Fälle mag es ein indirekter sein), dann muß das Drama das Primäre sein, da für den Dichter weniger Anlaß war, in dieser nichtkünstlerischen Beziehung Fesseln von der Malerei anzunehmen, als für den Maler, dem Volk die Szene in der gewohnten Ordnung vorzuführen.

Die älteste Kunst verzichtete auf eine Darstellung der Lokalität, in der das Abendmahl gedacht wurde. Zum erstenmal begegnet in dem St. Gallener Antiphonar eine Kennzeichnung der Örtlichkeit. Hinter der Gruppe der Speisenden erscheint eine Baulichkeit: ein schräges Dach von vorn und von der Seite gesehen stützt sich auf vier Säulen, von denen nur drei sichtbar werden, obgleich doch wohl eine offene Halle gemeint ist. Es wird nicht ganz klar, in welches Verhältnis der Miniator die Architektur zur Handlung hat setzen wollen; wenn man nicht die Passionsbühne als Vorbild annehmen will, die offene Häuser in Gestalt von säulengetragenen Dächern braucht, um die Vorgänge im Innern sichtbar zu machen. Sonst ist fast immer der Grund leer gelassen.

Im 11. Jahrhundert wird der Vorgang in einen Innenraum verlegt. Auf dem Berliner Evangelistar 78 A 2 ist die Halle durch zwei romanische Arkaden anschaulich gemacht, und auf jener Weigel-Hiersemannschen Miniatur durch einen großen Rundbogen, hinter dem Mauerzinnen sichtbar werden. Eine Art Arkatur verwendet das Hamburger Psalterium; die Personen, die im Kreise sitzend übereinander gesehen werden, sind einzeln oder zu zwei von Halbkreislinien umgeben, die im Zusammenhang einen Kranz um das ganze Bild schlingen. Im Bernward-Evangeliar bekommt man wenigstens eine Anweisung auf ein Interieur, indem der Künstler einen von oben herabhängenden Kronleuchter gibt.

Das 12. Jahrhundert führt das Arkadenmotiv weiter durch, z. B. auf dem Bernhardskelch, wo auf jeden Apostel ein Bogen kommt, so daß Judas vorn noch verlassener und exponierter erscheint; der Kelch als künstlerische Grundlage hat hier die Darstellungsweise bestimmt, die das Architektonisch-Ornamentale dem Figürlichen koordiniert.

Auch das folgende Jahrhundert brachte keine selbständige Entwicklung; daß gelegentlich einmal, wie im Berliner Sakramentar 78 A 8, zu dem Goldgrund grüner Wiesenboden gesetzt ist, hat nichts auf sich; die spätere Miniatur hat den Rasen häufig rein dekorativ, ohne irgend einen Gedanken an szenische Präzisierung verwendet.

Erst dann wurden die Künstler freier, als sich ihnen die Möglichkeit bot, außer Büchern, liturgischen Geräten und Kirchenfenstern auch Altartafeln mit Abendmahlsdarstellungen zu bedecken, und das geschah im wesentlichen erst gegen Ausgang des Mittelalters.

Wenn es auch noch selbst gegen 1500 vorkommt, daß Tafelbilder nur Goldgrund haben, wie es bei dem Altar in St. Arsacius zu Ilmmünster (Bayern) der Fall ist, so beginnt man doch den feierlichen Vorgang in eine würdige Räumlichkeit zu bannen. Meister A. G. versetzt die Tafelrunde in eine gewölbte Halle; das Soester Wiesenkirchen-Abendmahl spielt in einem prächtigen Gemach mit großen Maßwerkfenstern und Fliesenfußboden; der gleichzeitige Holzschnitt deutet den Innenraum wenigstens durch einen, der Holzschneidetechnik gemäßen Fliesenboden, der sich mit einem einfachen Linienkreuz herstellen läßt, an, z. B. im Kölner »Horologium devotionis« Hain 2994 und im Basler »Spiegel der menschlichen Behaltnis« Hain 14936.

Daß aber auch dann und wann der Schauplatz offensichtlich die Passionsbühne ist, dafür scheint mir die Abendmahlsdarstellung des Kirchleins in Meraun bei Brixen, von der Hand Jakob Sunters, den Beweis zu liefern. Die Szene spielt in einer Halle, die so klein ist, daß die Tafel mit den heiligen Personen nur gerade Platz findet. Statt der Vorderwand gewahrt man einen offenen Rahmen, der den Blick ungehindert ins Innere des Raumes dringen läßt, während der hintere Abschluß durch Arkaturen gebildet wird; das Dach ist nicht massiv, sondern als Lattenwerk gegeben. So wird die mittelalterliche Bühne das Abendmahl inszeniert haben. (Vgl. die Abbildung bei H. Semper, Reisestudien über einige Werke tirolischer Malerei im Pustertal und in Kärnten, im Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Kunst- und historische Denkmale II, 2, Fig. 14.)

Das 16. Jahrhundert gibt die Lokalität durchgängig, und nur in besonderen Fällen wie bei Initialen usw. fehlt sie. Man kann im großen und ganzen zwei Hauptarten unterscheiden: das einfache keller- oder klosterartige, meist gewölbte Gelaß und die Prunkhalle. Letztere ist selten und gedeiht nur da, wo Italien direkt einwirkt; z. B. die wundervolle Nischenarchitektur auf dem Altar der Lauensteiner Kirche (Sachsen) aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, der sehr stark italienisiert (Abb. Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen II Beil. IX). Am

deutlichsten wird das vielleicht bei dem Kupferstich des Wenzel von Olmütz (Lehrs 27). Die 13 sitzen in hoher, prächtiger Halle, die hinten einen Durchblick in weitere Räume des Hauses gewährt; durch die Fenster sieht man auf eine weite Landschaft mit Bergen und Burgen.[14]) Es bedarf nicht einmal der Stilkritik, um das Italienisieren des Stiches festzustellen; schon die Akzessorien genügen: das schöne Tischtuch mit Borten und Fransen, die feinen Kelche und vollends die Florentiner Klappstühle und der Giglio auf Christi Haupt verraten die Tendenzen des Künstlers. Oder die örtliche Provenienz weist nach Italien, wie bei dem Wandgemälde der ehemaligen Spitalkirche zu Bozen (1514) mit seiner Renaissancehalle. Freilich kann man den Satz nicht umkehren; der Miniator z. B. wird trotz italienischer Nachbarschaft auf eine reichere Architektur aus naheliegenden Gründen verzichten müssen. Wir können das beobachten, wenn in einem in Brixen um 1520 entstandenen Manuskript, das im dortigen Priesterseminar aufbewahrt wird, die Architektur in den Hintergrund tritt und statt dessen über dem Tisch ein Vorhang drapiert wird. Es liegt nahe, diesen Vorhang auf die Spiele zurückzuführen; er diente auf der Bühne dazu, das Häuschen, in dem das Abendmahl gehalten wurde, abzuschließen, wenn es für andere Szenen eingerichtet) werden sollte.

Wie die Kunst, liebt auch das süddeutsche Passionsspiel gehörige Räumlichkeiten für die Abendmahlsszene. Das Alsfelder Spiel verlegt sie

»in ein kemnaden michel und wit.«

Im Heidelberger Passionsspiel prophezeit Jesus den Lieblingsjüngern Petrus und Johannes:

»Er (der Wirt) antwortt vch mit seynem mundtt
Vnnd weist vch zcu der selbenn stundtt
Eynenn sall, vast breytt vnnd weytt.«

Im Tiroler Passion (Mischhandschrift):

»Der wirt euch zaigen ein sal so vein.«

Am deutlichsten ist der Brixener Passion:

»So wirdt er euch zaigen ain sall praitt,
Der ist gepflastertt und zue beraitt.«

---

[14]) Landschaftliche Veduten kommen hier und da vor; so auf den Außenflügeln des alten Altaraufsatzes aus der abgebrochenen Lambertikirche zu Lüneburg (heut in St. Nikolai an der Außenseite der Chorschranken aufgehängt), mit einer Ansicht von Lüneburg im 15. Jahrhundert, und auf Albrecht Altdorfers Altarwerk von 1577 in der Sammlung des historischen Vereins zu Regensburg, mit einer tirolisierenden Stimmungslandschaft, dem Ulmer Altar Martin Schaffners mit der Aussicht auf einen Stadtplatz lombardischen Charakters und dem Altar der Andreaskirche zu Weddingstedt in Schleswig-Holstein mit der Aussicht auf eine blaue Landschaft.

Man wird sich dabei der Darstellungen erinnern, bei denen wir einen Fliesenboden beobachtet haben. Im Sterzinger Passion beschreibt der Wirt selbst seinen Saal:

> »Ich will im schaffen guetten gemach:
> Das mueshaws lanck, weyt und preyt
> Leych ich im zu disser hochtzeyt.«

Freiburger Spiel (Zeitschrift der Gesellschaft für Beförderung der Geschichts-, Altertums- und Volkskunde von Freiburg usw. III. Bd. 1873/4. p. 100ff.):

> v. 45. (Christus) »Ein sahl euch zaigen schon geziert.«

Frankfurter Passionsspiel von 1493 (Froning II, 445, v. 1930):

> »ein hus gros und weit.«

Allerdings spricht ja das Marcus-Evangelium selbst fast in den gleichen Ausdrücken (14, 15):

»Und er wird euch einen großen Saal zeigen, der mit Polstern versehen und breit ist; daselbst richtet für uns zu.«

Die Neigung zu äußerem Prunk fand also in der Literatur das weiteste Entgegenkommen.

Doch ist nur die Malerei diesen Anregungen gefolgt, freilich mit großem Temperament. Selbst in Fällen, wo man nach italienischem Rezept, wie auf Holbeins zweitem Abendmahl, die Lineatur des Architektonischen im Interesse der Klarheit und sinngemäßen Akzentuierung auf das einfache Wirken durch Vertikale und Horizontale, durch Licht und Dunkelheit reduzierte, unterließ man nicht, sich am einzelnen, an der feinen Ornamentierung eines Kapitells oder Pilasters, an der schwungvollen Formung eines Bogens und der reizvollen Abstufung der Simse und Leisten schadlos zu halten. Der Graphik aber mußte die Betonung des Ambiente wesensfremd sein. Sie, die nur durch Linien sprechen konnte, durfte dem Figürlichen nicht mit aufdringlicher Ausstaffierung Konkurrenz machen. Daher finden wir fast durchgängig ganz einfache Lokalitäten mit glatten Wänden. Oben aber, über den Figuren, galt es die Fläche einerseits zu beleben, andrerseits die Komposition zusammenzuhalten, mit den Mitteln, die der Linienkunst zu Gebote stehen. Da fand sie als geeignete Lösung das Gewölbe, das alle Vertikalen zusammenfaßt und in einen Brennpunkt leitet. So begegnet uns das Gewölbe auf fast allen graphischen Abendmahlsdarstellungen jener Zeit, in unzähligen Buchillustrationen wie dem Basler »Plenarium oder Ewägely buoch« von Hans Schäuffelin (1514), auf den meisten Holzschnitten wie Altdorfers »Sündenfall« und Kupferstichen wie Dürers »Großer Passion«.

Dagegen bevorzugen Schnitzwerke gotische Kircheninterieurs, die dem Künstler reichliche Gelegenheit gaben, seine Fertigkeit und die Leistungs-

fähigkeit der Schnitztechnik zu zeigen. Ich nenne als Beispiel Tilman Riemenschneiders Altarwerk in der Rothenburger Jakobskirche (1505/6) und das Kanzelrelief der Kirche zu Hemme in Schleswig-Holstein (1567).

Im Anschluß hieran erscheint es angezeigt, sich ein Bild davon zu machen, in welchem Umfang die Kunst sich eine Andeutung der Tageszeit, in der das Abendmahl vor sich geht, hat angelegen sein lassen. Das Johannes-Evangelium schließt zwar seine Erzählung mit den Worten: »Und es war Nacht«, doch werden wir höchst selten nur das Abendmahl von den Künstlern in die Nacht verlegt sehen. Der Hauptgrund ist wohl die Indifferenz der Künstler Nebensächlichem gegenüber; in manchen Fällen aber mag auch infolge von Ersetzung des biblischen Vorbilds durch das dramatische der Gedanke an die Tageszeit gar nicht aufgekommen sein.

Das erste mir bekannt gewordene Beispiel ist das Bernward-Evangeliar vom Anfang des 11. Jahrhunderts, auf dem ein Kronleuchter von der Decke herabhängend erscheint. Dann kommt eine ungeheure Lücke[15]) bis zum 17. Jahrhundert, zu dessen Liebhabereien ja raffinierte Beleuchtungseffekte gehören. Jetzt erscheint fast stets Nachtbeleuchtung. Ich nenne den Altar der Katharinenkapelle zu Kathrinenheerd in Schleswig-Holstein (1616) (Abb. Haupt I 203), das Alabasterrelief der Wöhrdener Kirche von 1613 (Abb. Haupt I 151) mit 2 Lampen und das energische Altargemälde der Marienkirche zu Schlawe in Pommern. Von da ab hat man das dankbare Motiv gern benutzt, bis auf unsere Tage hin, in denen Eduard v. Gebhardt in seinem Hannoveraner Abendmahl von 1906 die Szene durch einen von der Decke herabhängenden Holzreif mit Kerzen erleuchtet hat.

Der vorliegende Aufsatz ist nichts als eine Vorarbeit; er gibt lediglich Beobachtungen wieder, die sich dem Verfasser im Verlaufe seiner Studien aufgedrängt haben, und einige Antworten auf Fragen, die er sich hat stellen müssen. Hierin liegt die Erklärung und Entschuldigung für die nationale Begrenzung des Themas. Eine »Entwicklungsgeschichte« dürfte sich nicht auf die deutschen Künstler beschränken.

Aber ein solches Unternehmen, das in gewissem Sinne den Anspruch auf Geschlossenheit nach jeder Richtung hin erheben müßte, konnte bei dem gegenwärtigen Stande der Einzelforschung noch nicht gewagt werden. Mögen diese »Beiträge« als ein Versprechen angenommen werden.

---

[15]) Dürers Abendmahl der Kleinen Passion möchte ich nicht ein Nachtstück nennen, obwohl der Nimbus Christi zu leuchten scheint. Wo Dürer die Nacht meint, da gibt er ausdrücklich brennende Kerzen; so in der Vertreibung der Händler, der Fußwaschung, der Gefangennehmung; auch leuchtet Christi Strahlenglorie selbst im Tageslicht, z. B. beim Einzug in Jerusalem.

Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei.

Von **Berthold Haendcke.**

II.

Die niederländisierende Hintergrundlandschaft. ca. 1450—1500.

Wenn die soeben behandelte Periode der Landschaftsmalerei als die naive, in gewissem Hinblick als von der Mystik des 14. Jahrhunderts abhängig betrachtet werden darf, als eine Verherrlichung der Schönheit der Natur, von der der Vogel in den Ästen singt, so geht die Landschaftsmalerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts von durchaus anderen Gesichtspunkten aus. Das Jahrhundert der Erfindungen und Entdeckungen ist in seiner siegreichen Kraft emporgewachsen. Alles Tun erscheint von einem wissenschaftlichen Trieb beseelt. Wie man mit wissenschaftlich geschultem Blicke die Blätter der Bibel durchforschte, so blickte man auch mit Forscheraugen in die Landschaft hinaus. Man erkannte, daß mit oberflächlichem Betrachten und Bewundern nichts gewonnen sei, sondern daß nur eindringende Beobachtung Gewinn zu bringen imstande sei. Forschung heißt deshalb auch die Signatur der Landschaftsmalerei. Allerdings gilt dies nur in bedingtem Sinne, denn auch der Landschafter des 15. Jahrhunderts war vornehmlich Künstler. Es ist von einem Botaniker jüngst der Nachweis erbracht, daß der scharfäugigsten Maler einer, Jan van Eyck, erhebliche Fehler bei der »naturgetreuen« Wiedergabe der Einzelheiten der natürlichen Umgebung, z. B. der Blattstellungen, begangen hat. Er verfiel diesen »Fehlern« aus dem einfachen Grunde, weil die Beleuchtung der Blattflächen auf solche Art ihm künstlerisch berechtigter, malerischer erschien. Die Höhe jener feinen Beobachtung und technisch geschickten Wiedergabe vermochte allerdings kein deutscher Maler dieses ganzen Jahrhunderts zu erklimmen; innerhalb enger gezogener Schranken regte sich aber gar fleißiges Arbeiten.

Offenbar haben die Maler überall emsig im Freien, vor der Natur gearbeitet. Die Wahl der gemalten Gegenden bzw. die Schilderung derselben ist gleichermaßen abhängig von der wirklichen Natur wie von

der nachschaffenden Phantasie der Maler. Die Neigung wendet sich ausgesprochenermaßen den pittoresken Formen zu, wie sie das südliche Belgien, die Rhein-Moseltäler, die Schmausenbuck bei Nürnberg, das obere Elbtal, das Donautal usw. aufweisen. Auch einfache landschaftliche Motive fanden Gnade, aber sie treten zurück. Die Linienführung bewegt sich vorwiegend in schroffen Gegensätzen und nimmt mehr Rücksicht auf die Tiefenwirkung des Bildes als auf die Breitenausdehnung.

Es finden sich genügend Beweise dafür, daß die Maler auch in dieser Zeit unmittelbare Naturaufnahmen gemacht haben. Aldenhoven hat nachgewiesen, daß auf einem Ursulabilde in der Ursulakirche von 1456 der Ehrenbreitenstein und Koblenz abgemalt sind; Riehl hat (in den Abhandlungen der bayerischen Akademie, 1906) dargetan, daß im Hintergrunde einer wohl um 1480 in Augsburg gemalten Geburt Christi (Augsburg, Maximilians-Museum) der Künstler die Stadt Landsberg am Lech porträtiert hat. Etwa gleicher Zeit mag die wahrscheinlich auch in Augsburg gemalte Ulrichslegende in der Schneckenkapelle bei St. Ulrich angehören, deren Landschaft auf die Umgebung Augsburgs weist, wie auch die Architektur zu jener der Reichsstadt und ihrer Nachbarschaft paßt, abgesehen von der natürlich frei erfundenen Umrahmung des Einblickes in Innenräume. Ich selbst habe für den Stich mit der großen Fortuna von des jungen Dürers Hand Klausen als genau nachgeahmtes Vorbild erwiesen. Ohne Zweifel würde demnach bei genauer Vergleichung von Naturgegenden und Gemälden noch manch eine Identifizierung festzustellen sein. Allerdings kann hierbei nach der Natur der Sache fast nur der Zufall helfend eingreifen.

Für die in der Zeit begründeten, oft so fesselnden Widersprüche von schlichtem Naturalismus und freiem Spiel der Phantasie bietet die bayerische Malerei jener Periode gerade im Hinblick auf diese Erörterungen manch anziehendes Beispiel. Besonders sei hierfür auf die vier aus Weihenstephan stammenden, um 1480 gemalten Altarbilder in Schleißheim verwiesen, deren charaktervoller Meister bei der Reise des hl. Korbinian eine reiche Phantasielandschaft mit unmöglichen Felsen usw. bringt, in der aber doch einzelnes, wie etwa ein Haus oder ein Föhrenbusch im Hintergrund, sehr naturgetreu gegeben ist. Noch interessanter ist hierin der Tod des hl. Korbinian durch den Widerspruch der phantastischen Hallenarchitektur des Vordergrundes mit dem wohlgelungenen Bildnis von Freising im Hintergrund. Freising ist hier nicht nur durch seine Bauwerke bis ins einzelne genau charakterisiert, Kirchen, Residenz und Befestigung des Domberges, die Stadt mit der Pfarrkirche und dem Münchener Tor, sowie der Weihenstephaner Klosterberg, sondern auch die hübsche Lage der Stadt an der Mosach ist verständnisvoll erfaßt. Das deutliche

Nachklingen des Naturvorbildes, an welches die Phantasielandschaft eines Künstlers anknüpft, sehen wir auf dem Mörlbacher Altar bei der Flucht nach Ägypten, deren Hintergrundslandschaft entschieden Erinnerungen an das Isartal oberhalb Münchens zugrunde liegen (Riehl).

Die malerischen Aufgaben im engeren Sinne werden in diesem Zeitabschnitt weniger betont. Der Luftperspektive, wie überhaupt der Tonmalerei wird, selbst in der schwäbischen Schule, geringere Sorgfalt zugewandt, sie bleibt aber keineswegs ganz unberücksichtigt. Im großen und ganzen herrscht die Zeichnung vor; die Farbe tritt kolorierend, aber nicht dekorativ koloristisch wirkend hinzu.

Die Landschafter machen gegenüber ihren Kollegen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in einer Hinsicht einen Rückschritt. Diente damals die landschaftliche Umgebung der Handlung, so gut es das technische Können erlaubte, als Bühne, um einen den Kunsthistorikern geläufig gewordenen Ausdruck des Theaterbaus zu gebrauchen, auf der die Aktion sich abspielte, so ist die Landschaft in dem Zeitabschnitte von ca. 1450 bis ca. 1500 nur Hintergrund. Der Vordergrund wird von den Figuren, denen in steigendem Maße die Aufmerksamkeit der Künstler geschenkt wurde, eingenommen; der Mittelgrund ist eigentlich nicht vorhanden, jedenfalls künstlerisch nicht durchgeführt. Die Verbindung der Hintergrundslandschaft mit den im Vordergrund befindlichen Personen findet im wesentlichen nur durch die allgemeinen Linien der Komposition in einer oft außerordentlich fein durchdachten und künstlerisch empfundenen Weise statt. Auf diese ganze Entwicklung der Malerei dieser Zeiten hat der niederländische Einfluß keineswegs allein hingedrängt. F. v. Reber[12]) hat in seiner Abhandlung über die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrhundert bemerkt, »wir wollen diesen die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts in Oberdeutschland fast ausschließlich herrschenden Stil im Gegensatz gegen den Wandmalereistil und den Miniaturstil kurzweg Holzschnitzstil nennen«. Die durchgängige Farbigkeit des den Hauptteil der Altäre bildenden Schnitzwerks mußte es nahe legen, zum Zweck einer harmonischen Gesamtwirkung die lediglich gemalten Teile den farbigen Schnitzwerken zu assimilieren. Sie gelangten dadurch zu einem Stil der Tafelmalerei, welcher von jenem der beschriebenen Werke himmelweit abwich und in der Laienvorstellung fälschlich als gotischer Malstil überhaupt betrachtet, tatsächlich aber nur die letzte Phase mittelalterlicher Kunst darstellend, im wesentlichen auf die kurze Zeit der zweiten Hälfte des

---

[12]) Sitzungsber. d. philos.-phil. u. d. histor. Klasse d. k. bayr. Akademie d. Wissenschaft. 1894.

15. Jahrhunderts beschränkt ist. Mosers Altarwerk von 1431 zeigt davon noch so wenig, wie der Tuchersche Altar der Frauenkirche zu Nürnberg.

Genauer datieren und lokalisieren läßt sich diese Wandlung nicht. Wie aber für Franken Nürnberg, so muß für Schwaben Ulm, das seit dem Beginn des Münsterbaues 1377 einen allmählichen Aufschwung in allen Künsten, vorab monumentaler Art, genommen, als Vorort dieser Entwicklung betrachtet werden.

Meines Erachtens findet in der Landschaftsmalerei stärker als in der Figurenmalerei ein ausgesprochener Kampf der alten mit der neuen Richtung statt. Es scheint mir, daß sich hierin auch nur ein natürlicher Vorgang widerspiegelt, denn die Schilderung der natürlichen Umwelt hatte zweifelsohne bereits einen bestimmteren Stil erhalten, als die Darstellungen des Menschen und seiner Handlungen.

Eine sehr interessante Mittelstellung innerhalb dieser Entwicklung scheint mir der Altar in Dinkelsbühl einzunehmen, der Herlin,[13]) dem jungen Zeitblom oder einem zwischen Herlin und Zeitblom stehenden Maler, jedenfalls einem schwäbischen Künstler, zugewiesen wird. Das mag uns hier vollkommen genügen. Der Urheber dieses in den späteren sechziger Jahren gemalten Tafelwerkes war unstreitig mit der flandrischen Kunst vertraut. Aber die großen Vorzüge der schwäbischen Landschaftsmalerei waren ihm noch nicht ganz aus dem Sinn gekommen. Der Meister zeigt sich als ein geschickter Maler und als ein feinfühliger Komponist. Er stellt, wenn nicht im klaren Bewußtsein des Unvermögens, den Vordergrund — den jetzt der Mensch als Alleinherrscher einzunehmen hatte — mit dem Hintergrund zu verbinden, so jedenfalls mit glücklichem instinktivem künstlerischem Gefühle seine Figuren vor eine hoch hinaufragende, das Bild quer durchschneidende Schranke. Dadurch verschwand auf ganz unauffällige Weise der Mittelgrund, der infolge der geringen Fertigkeit in der Behandlung der Luftperspektive so schwer darzustellen war.

Die Verkündigung läßt der Künstler, wie hergebracht, in einem geschlossenen Raume vor sich gehen, durch dessen Fenster wir ins Freie blicken. Demzufolge hat der Maler durch einen Fluß, der in die Tiefe der Landschaft seine Wasser führt, die räumliche Tiefenwirkung in beabsichtigter Wirkung fortgesetzt. Hingegen wird die starke Vertikale der stehenden Maria durch steil emporragende, phantastische Sandsteinfelsen (wie etwa bei Rheingrafenstein), die gebeugte Haltung des Engels wiederum durch eine wellig gehaltene Horizontale betont. In der Beschneidung stellt der Künstler die in stark hervorgehobener Isokephalie gedrängt aufgestellte Gruppe vor einen quer durch das Bild gespannten Brokatteppich, über den

---

[13]) Haack, F. Herlin. 1900.

man weit ins flache Rieß (?), aus dem sich nur ein niedriges, kleines Felsenplateau erhebt, hinausblickt. Die horizontale Linie im Aufbau der Personen wird von der Breitenausdehnung der gleichfalls von horizontalen Linien beherrschten Landschaft in ihrer Wirkung gehoben. Ebenso wie die schmale Landschaft, möchte ich sagen, in der Verkündigung die Aufmerksamkeit auf die Handlung konzentriert, sie wenigstens nicht davon ablenkt, so wird auch auf der Beschneidung der Blick durch den landschaftlichen Hintergrund von der Handlung nicht abgelenkt, sondern meinem Empfinden nach noch mehr gefesselt. Diese innige kompositionelle Verbindung der vorderen und zurückliegenden Bildteile wird endlich noch gesteigert durch die Lichtführung. Besonders die flache Hügellandschaft auf der Beschneidung zeugt von Verständnis für Tonwirkung. Wie wohlig empfindet es das Auge, über den durch den Teppich abgeschlossenen Vordergrund in die weiträumige, von weichem Licht erfüllte Landschaft hinausblicken zu dürfen.

Dieser Maler, welchen Meisternamen wir ihm immer geben wollen, behandelt innerhalb des Schnitzstiles und des niederländischen Einflusses die Aufgaben der Landschaftsmalerei in der alten, tonig gehaltenen, stark von lyrischem Grundton erfüllten schwäbisch-oberrheinischen Art.

Bei Hans Schüchlin von Ulm finden wir diesen Schnitzstil und die neue Komposition der Landschaft bereits in voller Entwicklung in den Gemälden, die er für Tiefenbronn im Jahre 1469 lieferte.

Die Gegenstände des künstlerischen Schmuckes sind die landläufigsten. Auf der Staffel befindet sich der Erlöser zwischen den Aposteln in Halbfiguren; auf den Innenseiten der zwei Flügel vier Szenen der Passion: Christus vor Pilatus, Kreuzschleppung, Grablegung und Auferstehung, auf den Außenseiten derselben vier Darstellungen aus dem Marienleben: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Anbetung der Könige. Sämtliche genannten Darstellungen scheinen in Ölfarbe ausgeführt oder wenigstens vollendet zu sein. Die in Temperafarbe gemalte Rückseite zeigt am Schrein oben Christophorus und einen Engel mit der Wage, unten den von einem Engel gehaltenen Schmerzensmann, rechts die hhl. Sebastian und Margaretha, links die hhl. Antonius Eremita und Brigitta, alles in geringer Modellierung mit kräftigen Umrissen leicht gemalt. Die Rückseite der Staffel enthält in besserer Durchführung die Halbfiguren von vier Kirchenvätern beiderseits von dem jetzt größtenteils beseitigten, anscheinend ein Veronikatuch darstellenden Mittelstücke, entschieden von derselben Hand wie die Apostel.

Bei Hans Schüchlin von Ulm finden wir also den Schnitzstil bereits in voller Entwicklung. Damit soll nicht gesagt sein, daß er den Weg desselben zuerst betreten habe. Denn wie es zweifellos ist, daß er in

Nürnberg früher, systematischer und ausschließlicher beschritten worden, so mögen auch manche schwäbische Maler vor Schüchlin nach stilistischem Zusammenhange zwischen den geschnitzten und gemalten Teilen der Altäre gestrebt haben. Aber wir haben unter den erhaltenen Werken schwäbischer Hand kein früheres mit Namen und Jahreszahl bezeichnetes Werk der Art, als den von den Herren von Gemmingen für ihre Begräbniskirche zu Tiefenbronn gestifteten Hochaltar. Die an den Pfeilern der Schreinvorderseite angebrachten Wappen wie die am Sockel der Schreinrückseite hinlaufende Inschrift lassen über Entstehungszeit und Urheber keinen Zweifel.[15] (Reber.)

Die feinsinnigen Untersuchungen Rebers über das Verhältnis der Außen- und Innentafeln bzw. über den Anteil Schüchlins und Rebmanns finden ihre Bestätigung durch die Verschiedenartigkeit der Landschaftsmalerei. Die Szenen aus dem Marienleben lassen eine Herrschaft des Lichts, eine weitgedehnte Anordnung, eine weiche, tiefgestimmte tonige Gesamthaltung erkennen, von der in den Passionsszenen wenig wahrzunehmen ist. Hier dominiert die Hintergrundslandschaft, die Linie, die klare, kalte Farbe, der dramatisch-männliche Szenenaufbau.

Wie weit fliegt z. B. der Blick auf dem Bilde »die Geburt Christi« in den Hintergrund der anmutigen Landschaft, auf deren Wegen, auf deren ruhig dahinfließendem Flusse bereits zartes Morgenlicht liegt, während es in den einfassenden Böschungen, in den Felspartien, am Himmel noch mit dem Dunkel der Nacht zu kämpfen hat.

Wie anders fühlte, sah und dachte der Maler des »Christus vor Pilatus«. Links sitzt Pilatus auf einem Thron mit breiter Lehne vor einer Mauer, die rechts von einer Tür unterbrochen wird. Vor ihm steht Christus, von rechts her drängen die Juden, die Mutter Maria in den Raum. Über der horizontalen Linie der breiten Thronlehne lagert sich ein flachgewellter Hügel, der sich zum Flusse in der Mitte herabsenkt, gleichwie die Linien von rechts her zum Strom hinabeilen. Über diesen Tief- und Schnittpunkt der Linien erhebt sich das Haupt des Heilandes; über die bewegten stehenden Figurenmassen der Juden rechts ragen schroffe, zerrissene Felsen empor, d. h. die bestimmenden Linien beider Bilderteile heben einander in nicht zu verkennender Weise.

Diese gegenseitige Unterstützung der Landschaft und der Handlung tritt auch noch in einer anderen poesievolleren Weise zutage. Denn sollte nur der Zufall die Hand des Künstlers geleitet haben, als er der Geburt Christi eine anmutige, friedvolle Flußlandschaft; der Anbetung

[15]) Die Inschrift lautet: Anno domi[in] MccccIxvIIII Jare ward dissi daffel uff gesetz un gantz uss gemah . . (uff sant) stefās tag des bapst un̄ ist gemacht ze vlm vō hanssē schüchlın malern.

der Könige eine sehr reich ausgestattete, in stark bewegten Linien aufgebaute Umgebung beifügte, während er uns auf der Grablegung in eine ebenso einfache, ja dürftige, von gleichmäßigen toten Horizontalen beherrschte Gegend führte! Gewiß nicht. Schüchlin hatte die Absicht, das Motiv der jeweiligen Handlung im landschaftlichen Hintergrunde künstlerisch ausklingen zu lassen. Ganz unverhüllt offenbart sich aber der Schwabe Schüchlin als Landschafter in dem Empfang Davids durch die Frauen am Tore von Jerusalem. Schüchlin tritt hier ganz unmittelbar jenem unbekannten Schüler Witzens an die Seite, als dieser den Ausritt St. Martins malte. Nur gibt Schüchlin all und jede Einzelheit klarer, bestimmter, er ist technisch gereifter. Vor allem haben wir wieder das Bemühen zu betonen, die Handlung in die Landschaft hineinzuversetzen; die alte Weiträumigkeit lebt wieder stärker auf, es dehnt sich das Bild in Breite und Tiefe, wenngleich die letztere Richtung in Verfolg der neuen perspektivischen Kenntnisse sich stärker bemerkbar macht. Den Tiefenbronner Bildern gegenüber bricht auch das rein malerische Gefühl intensiver hervor. Der Auftrag ist breiter, die Töne sind feiner abgestuft, die Farben satter und tiefer gestimmt.

Hand in Hand mit Schüchlin ging jener bereits unter einem anderen Gesichtspunkte erwähnte unbekannte schwäbische Meister (in Augsburg) aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, dessen zwei Bilder, Geburt des Kindes und Anbetung der drei Könige, Landschaften von hoher Naturwahrheit und Poesie enthalten, deren Linien mit echt künstlerischem Verständnis der figürlichen Komposition eingefügt wurden.

Es mögen diese Malereien zur Kennzeichnung der Richtung der Landschaftsmalerei in der schwäbischen Schule genügen. Eine nicht unwesentlich andere Auffassung lernen wir in der fränkischen Malerschule, in Nürnberg, kennen. Diese kommt, mag man die Werke nun Pleydenwurff oder Wohlgemuth zuweisen, über die den Niederländern abgeguckte kulissenhafte Hintergrundslandschaft mit perspektivischer Tiefenwirkung und kalten, hellen Farben nicht hinaus. Sie ist es, die den deutschen Landschaftern dieser Zeit generell den Tadel Epigonen verschafft hat. Dies scharfe Urteil dürfen wir aussprechen, trotzdem wir Einzelstudien nach der Natur, technisch geschickte Detailarbeiten, wie Spiegelungen im Wasser u. dgl. m., anzuerkennen haben.

Die niederrheinischen Malerschulen können wir in dieser Zeit meiner Auffassung nach ebenfalls mit wenigen Worten erledigen. Der Charakter der Einzelarbeit ist durch die im Beginn dieses Abschnittes allgemein gegebenen Bemerkungen genügend hervorgehoben, so daß sich nur noch ein paar Worte über die künstlerische Verwertung dieser landschaftlichen Detailstudien erübrigen. Wir müssen in diesem Falle den

niederrheinischen Malern eine weit geringere Stelle als den schwäbischen zuweisen. Die Kölner überragen die fränkischen Maler usw. nur durch eine wesentlich bessere Technik, durch die feine, abgewogene Harmonie der warmen, leuchtenden Farben. Es fehlt in dieser Schule die innere Verbindung der Landschaft mit der jeweiligen Szene im Vordergrunde sowohl inhaltlich wie kompositionell. Die Landschaft ist nichts anderes als eine in sich selbst beruhende Hintergrundslandschaft, deren Schönheit in Einzelheiten allerdings nicht geleugnet werden soll.

In interessanter Weise hat der Meister des Marienlebens den Mittelgrund beseitigt, in dem er die Figuren mit ihren breiten Heiligenscheinen so eng zusammentreten ließ, daß in ganz berechtigter Weise nur der ferne Hintergrund zur Darstellung gelangen konnte. Der Maler ist allerdings weder der erste noch der einzige Künstler, der sich auf diesen Ausweg flüchtete, aber er scheint mir am entschiedensten und konsequentesten dies Problem verfolgt zu haben.

III.

Die deutsche Landschaftsmalerei von ca. 1500 bis ca. 1550.

A. Die vorwiegend zeichnerische Periode.

An den Anfang dieser Periode haben wir Dürer zu stellen. Dürer nahm als Landschafter seine Entwicklung von der Hintergrundlandschaft der Meister von ca. 1450 bis ca. 1500. Seine ersten Arbeiten sind durchaus in diesem Sinne gehalten, selbst seine Gemälde in Öl sind, allgemein gesprochen, über diese Auffassung nicht hinausgekommen. Der Landschaftsmaler Dürer schlechthin führte den Tuschpinsel bzw. den Stichel. Das erste Bildchen, das den Namen Landschaft verdienen kann, ist die Federzeichnung in der Albertina zu Wien,[16]) auf der er den Raub der Europa schildert. Der Künstler tritt dicht an den Bildrand heran, so daß der Vordergrund, stark betont, unmittelbar vor den Füßen beginnt. Dürer offenbart sein landschaftliches Verständnis auch darin sofort, daß er die Personen mit der Landschaft in Verbindung zu setzen versucht. Trotzdem würde ein moderner Maler die Europa nicht derartig in den Vordergrund hineingerückt haben. Überall sind in verständiger Weise die Linien angeordnet, die das Bildchen zurückgehen lassen; auch ist der Himmel in entsprechendem Abstande gehalten. Die Wahrscheinlichkeit, daß Dürer dies Blatt auf seiner ersten italienischen Reise gezeichnet hat, ist eine sehr große.

Als zweites Werk sei der bogenschießende Herkules genannt. Auf dem flachen diesseitigen Ufer im mittleren Teile der Landschaft steht der

[16]) B. Haendcke, Die Chronologie der Landschaften Alb. Dürers. 1899.

Brückenkopf; aus dem Flachlande streben im Hintergrunde schroffe, felsige Massen empor, die das Bild von links her bis rechts an den Rand umkränzen. Es ist, als ob den Beschauer die wuchtige Größe der Dolomitenlandschaften wie in der Natur selbst packe. Eine Burg auf einer Höhe, links die Brücke, ein Haus, sonst nur Bäume, der Fluß, die Ufer und die trotzigen Fels- und Bergmassen, wie gut verbindet sich dies alles mit dem Halbgotte! Wer spürte damals (ca. 1494) im deutschen Lande so stark die Poesie der schlichten Natur, wer empfand in diesem Maße die Majestät der riesigen Bergnatur, wer konnte sie meistern, sie poetisch verklären, wer Staffage und Umgebung in solche Harmonie setzen? Einzig Dürer, nachdem er auf dem Marsche über die noch immer gefürchteten Alpen die bedrückende Wucht derselben, der kein Mensch im Anfange entgeht, überwunden hatte. Nach derartig großen Eindrücken konnte er auch erst mit solcher Sicherheit den richtigen Standpunkt wählen. Wie schiebt sich alles in den Hintergrund, wie steht ein jedes Ding auf seinem Platze, wie geschickt ist mit ein wenig Schatten und Licht stets das Wesentliche herausgehoben, immer wieder Leben und Bewegung in die scheinbar so tote Masse hineingebracht worden! Dürer, der stets von den Kunstkennern mit Recht als der Zeichner κατ' ἐξοχήν hingestellt ist, hatte sich bereits in dieser Zeit zu einem Maler in seinen Landschaften erhoben, wie man ihn in seinen ersten gemalten Gemälden kaum ahnend erkennen kann.

In meinen Studien zur Chronologie der Landschaften Dürers habe ich an dieser Stelle das Selbstbildnis Dürers in Madrid eingeschoben, das ich damals eingestandenermaßen nur nach der Braunschen Photographie beurteilte. Seitdem ich das Original gesehen, habe ich mein Urteil über die Raumwirkung, über die rein malerischen Qualitäten einschränken müssen. Trotzdem darf ich auch heute noch sagen, daß Dürer im Jahre 1498 mir als ein Hochgebirgsmaler erscheint, wie kein anderer in deutschen Landen auch nur annähernd. Haben die Schweizer Maler dies Thema später mehr in die Einzelheiten verfolgt, diese schärfer herausgehoben, die spezifisch malerischen Aufgaben bestimmter umrissen, so schossen sie doch als Hochgebirgsmaler nicht so treffsicher ins Schwarze wie Dürer bereits damals, sozusagen im Vorbeigehen in diesem kleinen Hintergrundsbilde.

Über einen breiteren Streifen Landes fliegt unser Blick zum lebhaft bewegten Bergstrom, der in der Diagonale durch das Bild von links nach rechts fließt. Über den Gebüschen, die seine Ufer einsäumen, wölbt sich am jenseitigen Uferrande ein flacher Hügel. In der halben Höhe desselben etwa leuchtet uns der Schein einer weißgetünchten Kirche entgegen. Weiter zurück, zur linken Seite und höher emporsteigend

schiebt sich ein in der Mitte eingezogener felsiger Grat zwischen diesem Hügel und dem imposant emporwachsenden firnengeschmückten Alpenriesen im Hintergrunde. Von ihm hinweg schweift das Auge über mehr als einen Rivalen im Bezirke des ewigen Schnees. Auf sie, wie auf den Fluß dort unten in gähnender Tiefe fallen einzelne fahle, breite Lichter der hinter dunklen Nebelschleiern verhüllten Sonne. Das Gebirge in seiner majestätischen Schönheit und seiner herzbeklemmenden, düsteren Größe! Wie hat der Meister diese Natur interpretiert! Wie fein gesehen ist es, wenn von den Gletschern auf den felsigen Kolossen im Hintergrunde die Atmosphäre durchleuchtet ist. Wie schimmern die hellen Lichter zu uns hinüber über jenes dunkle, eingesattelte Felsenband hinweg, das in halber Höhe des Hochgebirges im Mittelgrunde die Landschaft durchschneidet, um Widerpart zu halten dem aus dem Flusse im Vordergrunde anwachsenden Hügel, der im Halbschatten des von der Sonne nur durchschienenen dunklen Gewölkes daliegt. Einzelne schärfere Glanzlichter, wie dort in der Mitte des Flusses auf dem Wasser, oder auf dem Orte, ungefähr im halben Anstieg des Hügels, oder auf den Konturen der Berge, den Gletschern, beleben, heben hervor, drängen zurück. Wiederum hat Dürer direkt vor seinem Standpunkte die Szenerie beginnen lassen. Es liegt eine Stimmung, eine Größe auf dieser von menschlicher Tätigkeit fast vollkommen verlassenen Hochlandsnatur, so daß man schweigend nur schaut. Wenn auch die technische Bearbeitung dem künstlerischen Gehalte nicht die Wage hält, so ist sie dennoch so sicher durchdacht, daß sie auch nach dieser Seite Dürer als aus der Lehrlingszeit als Landschafter entlassen erkennen läßt. Dürer war für 1498 ein Hochgebirgsmaler vom ersten Rang.

Allerdings — so hoch diese Malerei auch zu werten ist, über eine großzügige Hintergrundslandschaft ist Dürer auch jetzt noch nicht hinausgekommen. Als Ölmaler hat er, wie bemerkt, überhaupt das Gebiet der selbständigen Landschaftsmalerei nicht betreten. Es sei denn, daß man die Landschaft auf dem Dresdener Gekreuzigten und auf dem Allerheiligenbilde als eine solche bezeichnen will. Mir scheint, daß Dürer zwar in beiden Fällen in feinfühliger Weise die Landschaft der Handlung als Resonanz dienen läßt; aber eine selbständige Rolle ist der natürlichen Umgebung nicht zugewiesen.

Gehen wir zu den Aquarellen und Stichen über, so müssen wir uns zuerst mit der Landschaft auf dem Stiche »die große Fortuna« auseinandersetzen. Es darf meines Erachtens auf diese Landschaft deshalb an dieser Stelle die Aufmerksamkeit gelenkt werden, trotz einer allgemeinen Ähnlichkeit der Komposition des Fortunastiches mit dem Allerheiligenbild, weil die Landschaft weit bestimmter als solche sich bemerkbar macht

und weil sie das getreue Abbild einer in der Natur gesehenen Szenerie ist; denn wir haben Stadt und Umgegend Klausen in Tirol vor Augen.

Der Beweis, daß wir diesen Ort tatsächlich vor uns sehen, ist durch eine Vergleichung des Stiches mit einer modernen photographischen Gesamtansicht des Städtchens leicht erbracht. Die Lage der Stadt, in deren unmittelbarer Nähe der Blankenbach und die Eisack sich im Süden im spitzen Winkel treffen, die Anlage der östlichen Brücke bei der mit dem Chore gegen den Fluß gewandten und von einem isoliert stehenden Turme begleiteten Kirche, die Situation der westlichen Brücke, die einen aus dem Gebirge kommenden Steg abfängt, die einschiffige, kleine Kirche im Norden der Stadt; die kahlen Felswände, auf denen nur hie und da vereinzelte dürre Föhren stehen, die Geröllmassen im Blankenbach, die kleine Ausbuchtung der Eisack im Norden der Stadt, die schroff, fast senkrecht abfallenden Ufer dieses Flusses, der Weg zur östlichen Brücke: das ist alles noch erhalten wie vor fünfhundert Jahren. Verändert ist nur der kapellenartige Turm, wie ich sagen möchte, im Westen der Stadt, doch ist die dreiseitige Absis einer Kapelle in den Grundmauern noch vorhanden. Auch ist dieser »Turm« bei Dürer wesentlich näher an den Blankenbach herangerückt, als es heute der Fall ist. Zu einem Teile erklärt sich dies dadurch, daß Dürer etwas weiter nach rechts gestanden haben muß; infolgedessen bot sich diese Partie der Stadt, wie auch der gleich zu erwähnende Berg, auf dem das Kloster Säben liegt, dem Maler stärker verkürzt dar. Es kann aber keinem Zweifel unterliegen, daß die burgartige Anlage auf dem Berge oberhalb des kapellenartigen Turmes identisch ist mit dem noch heute bestehenden älteren Teile des Klosters Säben. Der Hauptgrund für die Veränderungen, die Dürer hier vornahm, lag darin, daß er für die Fortuna und die Wolken, auf denen sie schwebt, Platz finden mußte. Er fühlte sich offenbar beengt und verkleinerte den Berg, wie er ihn auch etwas niedriger gehalten hat. Der im Norden auf dem diesseitigen Ufer emporsteigende Fels ist der malerischen Abrundung zuliebe freie Zutat. Die soeben hervorgehobenen Unterschiede fallen nicht ins Gewicht.

Dürer wuchs schnell an dem Wetteifer mit der gewaltigen Umgebung, die ihn auf seinem Marsche über den Brenner begleitete. Als er ihn überschritten, bewies er, wie die große Umwelt seinen Genius wachgerufen hatte. Die Landschaft um Trient legt glänzend Zeugnis ab.

Dies große Panorama von Trient hat Dürer vom diesseitigen Ufer der Etsch aufgenommen, an dessen scharfem Rande etwa in der Mitte des Bildes nach links ein Weg entlang führt. Er biegt sich bald etwas nach rechts und läuft dann direkt auf die links liegende Stadt zu. Diese folgt zur Linken mit einigen Befestigungen der Kurve des Berges; breitet

sich aber sonst wohlig am Ufer des Flusses aus, der vor Dürers Standpunkt parallel mit dem erwähnten Wege fließt, am Beginn der Stadtmauer eine gelinde Biegung nach rechts macht, um sich im Hintergrunde zu verlieren. Das flache Land, das der Stadt Trient auf der rechten Bildseite gegenüber liegt, erstreckt sich durch das ganze Bild bis an die rechte Kante. Ein kleines Dörfchen, einige einzelnstehende Häuser, Wiesen, Viehherden und Bäume beleben die Fläche. Ein Kranz hoher, weichgeschwungener Berge umfaßt den reichen Anblick von Stadt, Dorf, Wiesen und dem Flusse, auf dessen Wassern ein paar Kähne dahingleiten. Am Himmel schweben bläulich getönte nebelartige Wolkenbildungen, die in der Mitte des Bildes vom Lichte der aufgehenden Sonne zerteilt werden. Über die Berge und das Wasser huschen in kräftigeren und zarteren Abstufungen die gelbrötlichen und violetten Lichter der Morgenröte und die dunklen Schatten der entschwindenden Nacht.

Es ist eine Freude zu sehen mit welchem Verständnis Dürer versucht hat, sich in die erwachende, von der malerischen Hülle von Licht und Luft umwobene Natur zu versenken. Das Zerflattern des nächtlichen Dunkels, das kühle Morgenlicht auf den Häusern und Türmen der Stadt: wie frisch und schlicht und wahr ist das alles gesehen. Es steckt viel künstlerische Arbeit in diesem großgeschauten Blatte, dessen Gesamteindruck allerdings etwas dadurch gestört wird, daß Dürer noch zu fleißig die Einzelheiten durcharbeitet. Sie werden dadurch hin und wieder stärker bemerkbar, als es der künstlerischen Wirkung dienlich ist. Der Baumschlag ist vornehmlich noch mangelhaft. Dürer kann die Masse noch nicht meistern und die Stämme erscheinen wie in den Boden gesteckt, nicht in ihm zu wurzeln.

Der Meister war nun heimgekehrt. Hätte er sich, sein Werk und dessen Stellung übersehen können, so würde er sich haben sagen dürfen: mit diesen Wassermalereien hast du die deutsche Landschaftsmalerei zu vollem Leben erweckt. Damals wurde sie in der Tat zum ersten Male völlig selbständig gemacht; denn die Schilderung der landschaftlichen Natur war Endzweck dieser Malereien.

Den Wanderstab hatte Dürer zwar in die Ecke gestellt, aber die Sonne, die dem Meister einmal in der herrlichen weiten Welt ins Herz geschienen, die war für ihn nicht untergegangen. Unter den gewaltigen, Erde und Himmel umspannenden Gedankengängen, die seinen jugendstarken Sinn durchzogen, unter all den hohen und zarten Gefühlen, die seine Brust weiteten und die er in farbenreichen Gemälden wie in einfachen Holzschnitten seinem deutschen Volke bot, blieb eine tiefinnerliche Neigung zur landschaftlichen Natur stetig wach.

Ein gesichertes Werkchen aus dieser Zeit der Heimkehr ist das sogenannte »Weiherhäuschen« in London. In einer Ausweitung der Peg-

nitz, wie es scheint, liegt ein Inselchen, auf dem ein von jungen Bäumen umfangenes »Weiherhaus« erbaut ist.[17]) Das idyllische Bild wird vom dunklen Wald und helleren flachen Anhöhen umrahmt. Ganz im Vordergrunde, unmittelbar vor dem Maler lag ein Boot, so daß er es in der Aufsicht zeichnen mußte; rechts säumt sandiges, mit Schilf spärlich bestandenes Ufer den Fluß ein. Am Himmel hängen rechts schwere Wolken, zur Linken und im Westen erscheint der Horizont klarer. Die Sonne ist soeben untergegangen. Die letzten Lichter eilen über die Landschaft hin und baden sich vielfarbig aufschimmernd im ruhigen Spiegel der Pegnitz, deren Wasser heller aufleuchtet, als es die späte Abendzeit scheinbar erlauben sollte. Aber man bemerkt besonders im Sommer, daß die höheren Luftschichten noch Licht geben, wenn der Horizont bereits dunkelt. Dieses Leuchten in weiten Fernen erfüllt das Wasser und erhellt es durch indirekt gewonnenen Sonnenstrahl. Es ist eben ein mit einem gar lichtempfindlichen Auge wahrgenommenes und sensibel, aber ohne eine Spur von Sentimentalität empfundenes Blättchen, das uns der ernste Meister mit dem warmen jungen Herzen geschenkt hat. Wie heimlich liegt doch das kleine Häuschen dort auf dem Eiland, beschaut sich im stillen Spiegel des Flusses und guckt hinüber zu den ernsten Bäumen, deren Spitzen sich auch dort tief ins Wasser, just so tief als ihre Stämme und Kronen hoch sind, gesenkt haben.

Für uns bietet dieses Aquarell in London einen neuen Beleg, wie gerne Dürer, wenn er den Tuschpinsel in der Hand hatte, gerade die Stimmungen, den »Ton« beobachtete. Daß diese Wassermalerei nach seiner Heimkehr gemalt ist, beweist der Stich »die Madonna mit der Meerkatze« (B. 42).

Ich meine nicht zu irren, wenn ich eine unvollendete, aber nichtsdestoweniger höchst interessante und wichtige Wassermalerei in London in diese Jahre setze. Sie erinnert so stark an das »Weiherhäuschen«, daß ich diese Arbeiten zeitlich nahe aneinander rücken möchte.

Dürer führt uns diesmal in das Innere eines Waldes. Er hat sich etwas oberhalb der begrünten flachen Ufer eines kleinen, tiefblau gefärbten Gewässers niedergelassen. Schilfstauden fassen dessen Rand ein, die den berühmten Pinsel, der den Dohlenflügel und die angestaunten Haarlocken u. dgl. m. schuf, deutlich erkennen lassen. Rechts stehen junge Föhren in vollem Safte, zur Linken fünf kahle Stämme ebensolcher Art. Am Himmel schweben schwere Haufenwolken, und aus der linken Bildecke schießen die roten und rotgelben Lichtmassen der aufgehenden

---

[17]) Sidney Colvin teilt im Lippmannschen Dürer-Kodex mit, daß dies Weiherhäuschen dem Nürnberger Rat zeitweise als sicherer Ort in Kriegszeiten diente.

Sonne hervor. Diese intensiv gefärbten Lichtbündel, das Herüberstrahlen derselben über die Wolken, über die Erde, das war das schwerste malerische Problem für den Meister, das er hier zu lösen sich unterfangen zu haben scheint. Aber war diese Studie wirklich, wie man wohl gesagt hat, von vornherein dieser Aufgabe zuliebe entstanden? Ich glaube nicht. Ich möchte meinen, daß sie etwa aus folgenden Begebenheiten hervorgegangen ist:

Es war an einem frühen Sommermorgen, da kam Dürern, ehe die Sonne aufgegangen war, die Erinnerung an einen kleinen Teich, den er dort im Waldesinnern wußte, der an drei Seiten von hohen Kiefern umstanden, an der vierten von einer Waldlichtung umfaßt ist. An Ort und Stelle angekommen setzte sich der Meister der Lichtung gegenüber, etwas oberhalb des Teiches, der ein paar Schritt entfernt von ihm dalag. Dürer legte den Vorder- bzw. Mittelgrund rechts mit den hohen Kiefern, den zur Linken an und begann dann emsig das Seelein mit seinem feinen Schilfkranze zu studieren. Das dunkle, fast metallisch aufleuchtende Blau solch kleiner Waldseen hatte es ihm angetan. Mit dem größten Fleiße sind denn auch die mannigfachen Abtönungen vom sattesten Blau bis zu den hellen Abschattierungen dort in der Nähe der noch nicht angelegten Lichtung beobachtet und ausgemalt. Diese Partie ist die einzige vollendete; also diejenige, die Dürer in erster Linie berücksichtigt hatte. Dann wanderten seine Augen zu seiner Linken. Eingehend untersuchten sie den Boden, geschäftig schuf die Hand nach. Da traf plötzlich das niederblickende Auge ein Lichtstrahl — es sah auf und erblickte zur Linken mächtige gelbrote Lichtgarben, die sich mit voller Wucht auf die Wolken ihm gegenüber warfen, sie mit Strahlen überschütteten, durchschossen, aufzehrten. Hastig fuhr die Hand zu den Farben, das Sonnengold auf das Papier zu bannen — aber bald sank sie gelähmt herab. Das ging auch über Dürers Kräfte. Wie die Kinder das Licht greifen wollen, so wollte er in die Sonne schauen, sie selbst bannen. Sein Versuch mißlang natürlich; aber es ist im hohen Maße anziehend, zu erkennen, daß Dürer ein solches malerisches Kunststück zu versuchen sich getrieben sah. Daß der Vorgang sich so abgespielt hat, wie ich soeben darlegte, beweist die Behandlung des Sees. Dieser ist peinlich durchgeführt, aber kein Sonnenreflex ist auf ihm sichtbar. Es ist kaum anzunehmen, daß Dürer diese Lichter hätte später aufsetzen wollen. Seine Technik verbietet dies zu glauben. Und wie sollte er dazu kommen, den See so detailliert zu malen und die Beleuchtung, d. h. das Sonnenlicht, so ungemein skizzenhaft. Nein, dieses ist eine Zutat, die der Zufall beigefügt hat.

Als Landschafter hat Dürer in den beiden großen Aquarellen, die »trotzichmühle« und in der Ansicht von Nürnberg die Höhe erstiegen.

Ohne ein uneingeschränktes Urteil aussprechen zu wollen, glaube ich doch, die »trotzichmühle« in Berlin für die Jahre zwischen ca. 1506 und 1510 beanspruchen zu dürfen. Der Maler führt uns mitten in ein Dorf, das rechts an den beiden Ufern eines kleinen Flusses gelegen ist. Zur Linken wächst ein unbedeutendes Gehölz, eine Brücke führt zum jenseitigen Ufer. Hier dehnt sich eine weite hügelige Ebene, die mit Dörfern und Weilern bebaut ist, aus; sie wird allseitig von bläulich abgetönten Bergen abgeschlossen. Es ist ein einfaches Stückchen Natur, das der Künstler vor uns ausbreitet, das jedoch mit seinem saftigen Grün, seinem reichen Baum- und Gesträucherschmuck, seinen mannigfach gebildeten Häusern und Kirchen einen gar anheimelnden Charakter trägt. Technisch befriedigen am wenigsten die Hügel im Hintergrunde, deren in der Natur viel duftigerer Ton nicht gut getroffen ist, und die Bäume, die in der Masse des Laubwerks nicht frei genug, noch immer nicht recht wurzelecht sind. In hohem Grade ist aber anzuerkennen, wie der Maler den erfrischenden Eindruck der im saftreichen Grün des ersten Sommers stehenden Natur reproduziert, und wie überlegt er den mannigfach gestalteten Mittelgrund durch einzelne »Rückschieber«, durch einige leuchtende Stellen gegliedert hat. In geeigneter Entfernung gehalten kommt dadurch in das Blatt ungemein viel Bewegung, frisches, unmittelbares Naturleben hinein. Nicht minder ist das Gegenstück Sanct Johanns Kirche zu loben. Um einen großen, ziemlich quadratischen, grünen Wiesenplan sind an drei Seiten einzelne Häuser, Gehöfte und eine Kirche aufgebaut. Weit in den hinteren Grund hinein verlieren sich mit Strauchwerk übersäte Wiesen bis zu dem auf leichten Höhen hochwachsenden und von zartem blauen Nebel eingehüllten Wald. Es ist erstaunlich, wie vorzüglich Dürer die Tiefenwirkung malerisch herausgeholt hat. Sein bereits mehrfach betonter Raumsinn feiert von neuem einen Triumph. Der Mittelgrund ist allerdings mit der duftigen Ferne nicht tadellos verbunden, um so besser die das Bild hebende und komponierende Wirkung einzelner Felder, der Matten, die mit kraftvoller Farbe aus dem Dunst hervorleuchten, geglückt. Die Häuser und Bäume hat Dürer sorgfältig durchgezeichnet, ohne in Kleinlichkeit zu verfallen, die Baumkronen besser verteilt, luftiger, charaktervoller behandelt. Die Tuschierung zeigt eine gewandtere Pinselführung, das »Schummern« tritt intensiver auf. Der ganzen Erscheinung nach dünken mich die drei Bäume in Bremen jenen auf dem soeben betrachteten Blatte sehr nahe zu stehen. Es sind in drei verschieden grünen Nuancen — hellgrün, gelbgrün und dunkelgrün — fleißig durchgemalte Linden, in denen Dürer die Masse zu bewältigen, ihr einen freien künstlerischen Ausdruck zu geben sich bemühte. Das Aufsetzen der Lichter geschah feinfühliger als früher, ohne tiftelig

zu werden. Die Vollendung, die der Meister in diesen mächtigen Bäumen erstrebt, hat er erreicht in seinem herrlichen Lindenbaum, der von einer Bastei ins Land hinablugt.

Die Tonwirkung, die Dürer in der »Sant Johannsenkirche« anreizte, ist noch feiner in der Ansicht Nürnbergs, die er etwa gleichzeitig malte, herausgearbeitet.

Als Landschafter hat Dürer sich meiner Ansicht nach nicht wieder übertroffen, nachdem er die Blätter, auf denen er seine Heimatstadt dargestellt, gemalt hatte.

Im vollen Sonnenlichte, das von rechts her ziemlich lange, bläuliche Schatten auf Häuser, Türme und Wege fallen läßt, liegt die Reichsstadt Nürnberg vor uns. Ein breiter Fahrweg läuft rechts im Vordergrunde, an den Festungsmauern der zurückliegenden Stadt umbiegend, durch die Mitte des Bildes in den Hintergrund. Zur Rechten erblickt man die Stadt bis zum Neuen Torturm und die Burg; zur Linken eine zerfallene Mauer, ein Boskett junger Bäume, grüne Wiesen, ein paar Häuser, im fernsten Grunde links und in der Mitte auf höher liegendem Terrain die Häuser von St. Johann. Alles ist in den mittleren und rückwärtigen Partien, besonders aber die Stadt »Nörnperg« in jenen, über größeren Niederlassungen lagernden bläulichen Dunst, den nur einzelne Dächer mit ihren roten Massen siegreich durchbrechen, gehüllt. Dürer triumphiert in diesem Werke als Tonmaler. Es ist heute noch der Bewunderung wert, wie fein sein Auge das grelle Sonnenlicht, die Schlagschatten, die blauen Halbschatten, den zarten Duft der Ferne und den Sonnendunst der Nähe zu sehen verstand und malte. Was an zeichnerischen Härten mannigfacher Art, an kleinlichem, mißverstandenem Baumschlag usw. den früheren Blättern noch mehr oder weniger anhaftete, ist verschwunden. Man lege dies Blatt und »Trient« in der Sammlung zu Bremen einmal nebeneinander. Jeder wird sofort trotz mancher verwandten Züge den gewaltigen Abstand wahrnehmen. Was dort von dem großen Künstler mit unzulänglicher Technik versucht wurde, ist hier bemeistert. Diese Ansicht von Nürnberg ist das erste durchgearbeitete Stimmungsbild, die erste vollendete Tonmalerei der deutschen Landschaftsmalerei! Eine realistische Beobachtung und eine ungezwungene Wiedergabe der einzelnen Teile, z. B. der Stadt rechts und der Anhöhe links, beherrscht das Bild, die ein Künstler unserer Gegenwart nicht besser hätte geben können.

Schließlich sei Dürer auch in dieser Periode begleitet, wenn er sein Skizzenbuch um eine Studie, an Ort und Stelle schnell fertig gemacht, bereicherte. Ich denke besonders an eine kleine Terrainstudie in Berlin.

Der Vorwurf ist der denkbar einfachste. Auf einer Hochebene sehen wir weitgestreckte, leicht gewellte Felder; links etwas Gebüsch, in der Mitte des Feldes im mittleren Grunde unter Bäumen halb versteckt ein Dörfchen; von rechts nach links niedrige Sandsteinfelsen, die zum Teil von grünen Wiesen begrenzt und von starken Bäumen, die in vollem Laube prangen, bestanden sind. Das ist alles. Aber dies Wenige ist mit einem ungewöhnlich sensitiven Naturgefühle und mit hervorragender Technik geschildert. Vielleicht ist dies Blatt mit seiner diskreten Farbenwahl das für moderne Augen ansprechendste aller Dürerischen Aquarelle. Es ist geradezu eine Freilichtmalerei. Bei genauerem Zusehen wird jeder Beschauer bewundern müssen, wie verständnisvoll das gelbe Licht in die verschiedenen gelblichen und grünlichen Töne aufgelöst ist, wie die größeren grünen Flächen durch ein paar dunkelgrüne Bäume schärfer hervorgehoben, wie wirksam aus den grünen Laubmassen dort im kleinen Einschnitte die roten Ziegeldächer des Ortes hervorleuchten, wie die ansteigenden langen Böschungen des gelblichen Sandsteins durch einzelne kupferrote Flecken unterbrochen und betont sind, oder wie Dürer aus dem mancherlei Grün der Anhöhen den gelben Fleck eines Ährenfeldes, eines Bruches im Gestein auftauchen läßt. Das gesättigte oder zarte Blau der Hügel, die leicht rötlich getönte ebene Ferne, auf der ein ganz feiner bläulicher atmosphärischer Hauch liegt: das alles ist so klar, so licht und farbenreich und so abgestuft, wie man es nur wünschen mag.

Dürer geht als Landschaftsmaler denselben Weg, den er als Seelenkünder gegangen ist. Er nahm seinen Anfang von der Vielgestaltigkeit, der pittoresken Erscheinung der gewaltigen vom südlichen Licht umschwebten Gebirgsnatur, um in den einfachen, großen Linien, den weiten Ebenen, dem weniger anreizenden, matteren Lichte des Vaterlandes auch die eigentliche Heimat als Landschaftsmaler zu finden. Die Größe in der Einfachheit, das war auch auf diesem Felde des so umfassenden Kunstgebietes Albrecht Dürers das imposante Endziel seines Schaffens, das auch diesmal im Kerne des Denkens und Fühlens des deutschen Volkes wurzelte. Dürer zerbricht mit seinen Aquarellen die fesselnde Hintergrundlandschaft und bahnt dem Landschaftsgemälde den Weg.

* * *

Dürer steht als Aquarellist, als Zeichner unter den Landschaftern dieser Jahrzehnte allein. Wir würden aber die Kraft des Empfindens der Künstler für die landschaftliche Umgebung ungenügend erkennen, wenn wir die Zeitgenossen des Meisters von Nürnberg mit Stillschweigen übergehen würden. Wir müssen allerdings zunächst einen Rückschritt machen und den Faden der Untersuchung wieder unmittelbar an die

Frage nach der Hintergrundlandschaft anknüpfen. In diesem Hinblick wäre zuerst Dürer selbst zu nennen. Er befreit sich von der schroffen Gegenüberstellung von Vordergrund und Hintergrund, wird aber des Problemes, selbst in Gemälden wie »das Rosenkranzbild« und »Krönung Mariä«, keineswegs einwandfrei Herr. Und wie steht es mit den Landschaften in den Bildern der »Gekreuzigte« in Dresden und in dem »Allerheiligenbild«?

Dürer verwendet in diesem Falle die Hintergrundlandschaft wie der Meister von Dinkelsbühl; nur in vollendeterer Weise. Sie soll der Szene Relief verleihen. Der Heiland ist ebenso wie Gott Vater mit den Seligen im Allerheiligenbild als »über alle Welt« thronend gedacht: deshalb die ruhigen, sich weit dehnenden Horizontalen. Dürer hatte gleichzeitig im »Christus am Kreuz« den malerischen Wert des hohen Abstandes des Himmels von der Erde erkannt. Burgkmayr leitete, als er seinen Gekreuzigten in Augsburg malte, derselbe Gedanke, nur steigerte er die Monumentalität seines Bildes durch den Kranz von mächtigen, in Aufsicht gezeichneten Bergen.

Die von neuem erwachte und technisch reifere Tonmalerei, die größere Kenntnis der Natur, die monumentale Auffassung aller Stoffe läßt der Hintergrundlandschaft dem enger gefaßten Begriff nach sogar jetzt erst die bedeutsame Stellung ganz zukommen, die ihr gebührt: die künstlerische Erweiterung des Vordergrundthemas. Burgkmayr hat dies Problem in seinem Bilde mit dem Sankt Sebastian und Konstantin in Nürnberg bereits gelöst. Die Massenverteilung im Vordergrunde findet ihre Ergänzung durch die Linien in der landschaftlichen Komposition und die elegante Freiheit der Figuren ihren Widerhall und ihre Unterstützung in der breit gelagerten, reichen Landschaft.

Wenden wir unsere Schritte an den Rhein, so möchte ich hier als Beispiel die Porträts von der Hand des Bartholomäus de Bruyn herausgehoben haben. Wie mächtig unterstützen diese sattgrünen Wiesen mit den starkstämmigen, breitkronigen Bäumen die herrlichen, kraftvoll aufgefaßten Charakterköpfe! Reine Hintergrundlandschaften und doch selbständige Landschaften und trotz allem fest mit dem Vordergrunde verbunden!

Neben oder richtiger vor ihm und in einem Atemzuge müßte als Landschafter der Meister des Todes Mariä genannt werden, wenn nicht dieser Maler durch die Identifizierung mit Joos van der Reke von Cleve aus der Geschichte der deutschen Kunst gestrichen wäre.

(Schluß folgt.)

Neuer Nachtrag zu Rembrandts Radierungen.

Von **W. v. Seidlitz.**

Die Gesamtausgabe der Radierungen Rembrandts, welche H. W. Singer 1906 in den »Klassikern der Kunst« veranstaltet hat (Rembrandt. Des Meisters Radierungen in 402 Abbildungen. Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt), bietet mir die Gelegenheit, wie im Jahre 1899 im Anschluß an Sidney Colvins Führer durch die Ausstellung im Britischen Museum (im Repertorium des genannten Jahres S. 208 ff.), so jetzt die Nachträge zu veröffentlichen, welche sich inzwischen ergeben haben. Die Nachträge vom Jahre 1899 sind dabei sämtlich mit berücksichtigt worden, so daß hier alles vereinigt ist, was seit dem Jahre 1895, in welchem mein »Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts« (Leipzig, E. A. Seemann) erschien, Neues zutage gefördert worden ist. Singers sanguinische Hoffnung (S. XV), daß durch eine »Vereinigung von Forschern, Sammlern, Künstlern, ja selbst Kunsthändlern«, wie Seymour Haden sie gefordert hatte, »eine einigermaßen endgültige Lösung der Frage auf Echtheit« herbeigeführt werden könne, wird sich wohl nie verwirklichen lassen; ebensowenig steht in Aussicht, daß seine eigenen sehr radikalen Vorschläge in bezug auf die Lösung dieser Frage je allgemeinen Anklang finden werden; aber daß er in einer populären Veröffentlichung seine Ansichten so rücksichtslos ausgesprochen hat, kann nur anregend wirken. Auf die von ihm geäußerten Meinungen ist denn auch im folgenden durchweg eingegangen worden, damit es sich zeige, ob sie von irgendwelcher Seite Zustimmung finden werden. In bezug auf B. 106, 149 und 296 habe ich mich ihm anschließen können, und B. 259 und 302 als fraglich bezeichnet. Im übrigem aber geht er zu sehr nach bloßem Gutdünken vor, ohne sich zu fragen, was Rembrandt als sein Werk in die Welt hat hinausgehen lassen, wenn auch seine eigene Beteiligung sich dabei nicht weit erstreckt haben sollte.

Seit 1895 sind, außer meinem Verzeichnis (58), noch die folgenden Veröffentlichungen über Rembrandts Radierungen hinzugekommen (siehe das Verzeichnis bei mir, S. 197 f., wozu noch als Nr. 44 a hinzuzufügen

ist: Haden [F. Seymour], The etched work of Rembrandt. A Monograph. London 1879. 8°, samt einem Appendix dazu vom 1. Juni 1879, der auch in französischer Sprache erschien):

59. Haden (Sir Francis Seymour), The etched work of Rembrandt: true and false. A lecture. London, Macmillan & Co., 1895. 8°. Es gibt davon zwei, in Kleinigkeiten voneinander abweichende Drucke. — Auch in französischer Sprache erschienen.

60. Hofstede de Groot (C.), Besprechung meines Verzeichnisses. Im Repertorium 1896, S. 376 ff.

61. Hamerton (Phil. Gilbert), The etchings of Rembrandt (and Dutch etchers of the seventeenth century, by Laurence Binyon). London, 1896, 8°.

62. (Straeter), Sammlung Dr. Aug. Straeter. H. G. Gutekunsts Kunstauktion. Stuttgart 10.—14. Mai 1898. 8°.

63. Colvin (Sidney), Guide to an exhibition of drawings and etchings by Rembrandt and etchings by other masters in the British Museum. Printed by order of the Trustees. (London) 1899. 8°.

64. Seidlitz (W. v.), Nachträge zu Rembrandts Radierungen. Im Repertorium 1899, S. 208 ff.

65. Hamerton (P. G.), The etchings of Rembrandt. With 50 facsimiles in photogravure and an annotated Catalogue of Rembrandt's etchings by Campbell Dodgson. London 1904. Gr. 4°.

66. Hind (A. M.), Notizen zu Rembrandts Radierungen. Im Repertorium 1905, S. 150 ff.

67. Valentiner (Wilh. R.), Rembrandt und seine Umgebung. Straßburg 1905. Gr. 8° (S. 31 ff.: »Zur Bezeichnung einiger Radierungen«).

68. Hamann (Rich.), Rembrandts Radierungen. Berlin 1906. Gr. 4°.

69. Holmes (C. J.), The development of Rembrandt as an etcher. Im Burlington Magazine IX (1906) 87, 245, 313, 383 ff.

70. Hofstede de Groot (C.), Die Urkunden über Rembrandt (1575—1721). Haag 1906. 8° (und im VIII. Bande von Bodes großem Rembrandtwerk, das gleichfalls gelegentliche Bemerkungen über die Radierungen enthält).

71. Singer (H. W.), Rembrandt. Des Meisters Radierungen. Stuttgart und Leipzig 1906. Gr. 8°. Mit Nachtrag in der Kunstchronik 1905/6, Nr. 33.

72. Hofstede de Groot (C.), Die Handzeichnungen Rembrandts. Haarlem 1906. 8°. S. XX ff.

Nach der Nummernfolge von Bartsch.*)

1. Selbstbildnis mit krausem Haar. — Von Holmes, S. 246 Anm. 2 (siehe Literatur Nr. 69) verworfen; ebenso von Singer (Lit. Nr. 71) S. 275 (Bemerkung zu S. 185) und S. 273 (Bem. zu S. 125) wegen der »unkünstlerischen, schablonenhaften Beleuchtung, die . . (das) Gesicht in eine Weiße- und eine Negerhälfte zerfallen läßt«. »Ich stehe nicht an,« fährt er an letzterer Stelle fort, »sämtliche Blätter und Überarbeitungen, die die eben angeführte Beleuchtung aufweisen, kurzerhand aus dem Werk Rembrandts zu scheiden.« — Zeigen auch die meisten Schülerarbeiten sowie manche von fremder Hand vorgenommene Überarbeitungen ursprünglich echter Radierungen diese Eigentümlichkeit, so reicht doch der angeführte Grund nicht aus, um dieses Blatt, wovon Überarbeitungen nicht vorhanden sind, zu verwerfen.

2. Selbstbildnis, von vorn gesehen, im Barett. — Von Singer (S. 185) ohne Angabe eines Grundes verworfen.

3. Selbstbildnis mit dem Falken. — Auch von Colvin (Nr. 121) verworfen.

4. Selbstbildnis mit der breiten Nase. — (Dem Gemälde von 1630 beim Grafen Andrassy in Pest [Bode Nr. 17] nahestehend.) Von Singer (S. 185) verworfen.

5. Selbstbildnis, vornübergebeugt. — (De Groot im Rep. XIX, 280 für die Echtheit.) — Von Singer (S. 192) verworfen.

7. Selbstbildnis im Mantel und breitkrempigen Hut, Halbfigur. — (Bei Colvin [Nr. 50] ein Zwischenzustand zwischen 3 und 4. Die Altersangabe auf dem von Rembrandt überzeichneten Abdruck des II. Zustandes im Britischen Museum liest er 27 [statt 24]. — S. Haden [engl. Ausg. S. 23] meint, die Bezeichnung [auf dem 7. Zustand] sei erst einige Zeit später hinzugefügt worden. — Auf dem Gemälde von 1632, worauf H. de Groot [im Repert. 1896] hinwies, ist die Haltung anders, das Haar anders verteilt [Bode Nr. 61]: es bildet somit keine Vorlage für die Radierung.)

8. Selbstbildnis mit wirrem (besser als gesträubtem) Haar. — Hind (S. 152) für die Umkehrung des 3. und 4. Zustandes. — Nach Holmes (S. 246 Anm. 2) fraglich. — Von Singer (S. 187) verworfen.

9. Selbstbildnis, in lauernder Haltung. — Von Singer (S. 187) verworfen.

10. Selbstbildnis, über die Schulter blickend. — Straeter behielt die Bezeichnung von Bartsch bei und übersetzte sie durch: mit schiefem Mund; doch trifft das nicht zu. — Von Singer (S. 187) verworfen.

*) Die aus dem Repertorium von 1899 übernommenen Angaben sind eingeklammert. — Die für den Gebrauch wichtigen Zusätze sind gesperrt gedruckt.

11. Titus van Rijn. — (Weitere Bildnisse des Titus bei Bode zusammengestellt.) — Nach Hind (S. 151) um 1655 oder etwas später. — In Clement de Jonges († 11. Febr. 1679) Nachlaßinventar Nr. 57 schon als »Titus conterfeytsel« (H. de Groot, Urk. Nr. 346). — Claussin hatte schon die Vermutung ausgesprochen, daß hier Titus dargestellt sei; dieser Ansicht schlossen sich Middleton, Michel u. a. an (Valentiner 31).

12. Selbstbildnis im Oval. — (Im Britischen Museum beide Zustände.) — Hind (S. 152) bezweifelt, ob die Platte verkleinert worden sei; doch scheine die Darstellung im 2. Zustand links und oben eine gerade Einfassungslinie erhalten zu haben. — Holmes (90) hält das Blatt für echt und sieht es als vielleicht um 1628 entstanden an.

13. Selbstbildnis mit offenem Mund (besser als: schreiend). — Von Singer (S. 188) verworfen.

16. Selbstbildnis mit runder (besser als: dicker) Pelzmütze. — (Der angebliche 2. Zust. im Brit. Mus. mit der Feder überzeichnet.) — Von Singer (S. 188) verworfen.

18. Selbstbildnis mit dem Säbel. — (Der 1. Zust. nur in Paris und Cambridge. — Nach Colvin [Nr. 120] der 3. Zust. retuschiert, besonders um das rechte Auge.) — Valentiner (31) identifiziert das Blatt mit dem »Raetsheer van sijn majesteit in Poolen« in de Jonges Nachlaßverzeichnis.

19. Rembrandt mit Saskia. — (H. de Groot verweist auf die Rötelzeichnung der Saskia in Louvre [Lippm. 161a], die aber wohl etwas später ist.)

20. Selbstbildnis mit dem federgeschmückten Barett. — (M. Schmid [Kunstchr. 1897, 130] für die Echtheit des 1. Zustandes in Berlin. — Nach Straeters Unt. ist im 2. Zustand der Schatten auf der linken Seite verkleinert; dieser Schlagschatten reicht nicht über den Mund hinaus.)

21. Selbstbildnis mit dem aufgelehnten Arm. — (Colvin [Nr. 163] zweifelt, ob die Überzeichnungen auf dem Exemplar des Brit. Mus. von Rembrandt herrühren. In ähnlicher Weise überzeichnete Exemplare des 1. und 2. Zustandes, aus dem Besitz S. Hadens, befanden sich auf der Ausstellung des Burlington Clubs; ein drittes im Besitz des capt. Holford).

22. Selbstbildnis, zeichnend. — Hind (S. 152) schlägt vor, den 4. Zustand fortzulassen, da er nur auf abgenutzten Abdrücken des 5. Zustandes zu beruhen scheine; dagegen gebe es nach dem 5. Zustand noch einen Zustand, worin der Umriß der rechten Backe etwas überarbeitet sei (kleine Vertikalstriche im Hintergrund in dessen Nähe). — (Nach S. Haden [33] ebenso wie auch B. 112, 120, 208, 231, 278,

285, vielleicht auch B. 74 in den Jahren 1645—48 in Elsbroeck, der Besitzung von Six, entstanden.)

23. Selbstbildnis mit dem Federbusch. — (Auch nach S. Haden [23] kein Selbstbildnis.)

26. Selbstbildnis mit flacher Kappe. — (Nach Colvin [Nr. 153] später zu datieren. — Auf dem 1. Zust. im Brit. Mus. die Bezeichnung sehr schwach geätzt. — Im 2. Zustand von anderer Hand schwach überätzt [beides nach Colvin].)

27. Selbstbildnis mit dem Haarschopf. — Nach Holmes (90) vielleicht vor 1628. — Von Singer (S. 189) verworfen.

28. Adam und Eva. — (Das Ex. im Brit. Mus. in Kreide [nicht Tusche] überzeichnet [Colvin Nr. 156]; diese Änderung im 2. Zust. nicht verwendet. — Eine weitere Zeichnung eines Elefanten im Brit. Mus. [Lippm. 118].) Nach M. Schmid (Kunstchron. N. F. VIII [1897] 132) die Modelle ohne jede weitere Tendenz wiedergegeben. — Es genügte Rembrandt, den außergewöhnlichen Ort der Handlung durch ein Beispiel aus einer fremden Tierwelt anzudeuten (Valentiner 156). — Nach Singer (S. 153) zweifelhaft, da die phantastische Auffassung der Schlange befremde! — In de Jonges Inventar Nr. 17.

29. Abraham, die Engel bewirtend. — (Die Zeichnung der Samml. Malcolm jetzt im Brit. Mus.) Abb. dieser Zeichnung bei Sarre (Jahrb. d. K. Pr. K.-S. 1904, 146).

30. Hagars Verstoßung. — (Singer beschreibt im Kat. Lanna II. Nr. 7813 einen 2. Zustand mit Retuschen am Kopfe Ismaels, an der Schattenseite des Kleides der Hagar, am Schlagschatten, der Pelzverbrämung und der rechten Schulter Abrahams). — Valentiner (29) meint, das Kind könne Rembrandts am 15. Dezember 1635 getaufter Sohn Rumbartus sein (?).

31. Hagars Verstoßung. — Die Angabe aus Rovinsky gehört zu B. 32.

33. Abraham Isaak liebkosend. — Valentiner (29) meint, auch hier sei Rumbartus dargestellt; dann müßte das Blatt etwas später als 1636 entstanden sein. — Nach de Jonges Inventar Nr. 25 »Vader Abraham speelend met sijn soon« (somit die Deutung auf Jakob und Benjamin ausgeschlossen); s. Valentiner 33.

34. Abraham mit Isaak sprechend. — Nach Singer (S. 168) zweifelhaft: »Wie auf B. 70 heben sich die Gestalten, namentlich die Köpfe, merkwürdig schlecht vom Hintergrund ab; gleichsam als wären die Blätter nach Reliefs gemacht.« — Ähnliche Federzeichnung in Stockholm (Tekningar II Nr. I, 3).

35. Abrahams Opfer. — Valentiner erkennt (59) in Isaak den jungen Titus.

37. Joseph seine Träume erzählend. — Valentiner (29) erkennt in Joseph den kleinen Rumbartus; doch handelt es sich hier um einen zehn- (nicht etwa vier-) jährigen Knaben. Bode (im Rembr.-Werk III, 34) meint, das Blatt sei von einem Schüler nach der Grisaille Rembrandts bei Six begonnen worden, dann unfertig liegen gelassen, bis Rembrandt es im Jahre 1638 vollendete.

38. Jakob den Tod Josephs beklagend. — (Gegendruck im Britischen Museum.) — Auch von Singer (S. 191) verworfen.

40. Der Triumph des Mardochäus. — Nach J. Veth in Oud-Holland XXIV, 42 soll unter den Zuschauern ein Mann demjenigen mit dem aufgehobenen Arm in Dürers Marienleben B. 79 (nicht 89) entsprechen, was jedoch kaum zutrifft.

41. David betend. — Von Singer (S. 174) ohne Angabe eines Grundes angezweifelt!

42. Der blinde Tobias. — (Nach S. Haden [19] nach M. v. Heemskerck.)

43. Der Engel vor der Familie des Tobias verschwindend. — (Nach S. Haden nach M. v. Heemskerck.) — Hind (153) spaltet den 1. Zustand, jedoch nicht wegen der von Rovinski angeführten Merkmale, sondern wegen der Hinzufügung »einiger regelmäßiger Parallelstriche an dem oberen Rande links«. — (Colvin [Nr. 178] führt beim 2. Zust. namentlich neue Strichlagen zwischen der Wolke und dem Esel an.)

44. Die Verkündigung an die Hirten. — (Auf dem Ex. des 2. Zustandes im Brit. Mus. die Flügel und der Körper des Engels in den Schatten mit Tusche verstärkt; im 3. Zust. sind diese Veränderungen ausgeführt worden [Colvin Nr. 108].) — Singer (S. 144) versetzt das Blatt unter die fraglichen, da ihm das Vorgehen, nicht stufenweise die ganze Komposition weiter zu fördern, sondern erst einzelne Stellen ganz auszuführen, als »durchaus unkünstlerisch« erscheint. Den Vergleich mit Dürers Verfahren will er nicht gelten lassen, weil dieses beim Stechen, nicht beim Radieren Anwendung fand (s. seine Ausführungen auf S. 274). — Dem ist entgegenzuhalten, daß einem Schüler sicher nicht gelungen wäre, bei solchem Verfahren eine einheitliche Wirkung zu erzielen.

48. Die kleine Beschneidung. — Der Stich von Henr. Goltzius wohl für die Mittelgruppe benutzt (Valentiner 107). — (Der Priester ähnlich dem Hohenpriester auf dem Bilde bei Alb. Lehmann in Paris, nach Bode, Rembr.-Werk Nr. 42.)

52. Die kleine Flucht nach Ägypten. — (S. Haden schreibt das Blatt in der engl. Ausg. S. 25 nur vermutungsweise Bol zu, der damals 17 [nicht 16] Jahre alt war.)

53. Die Flucht nach Ägypten, Nachtstück. — (Nach Colvin [Nr. 244] scheint im Brit. Mus. kein Gegendruck vorhanden zu sein, wohl aber 2 Ex. des 1. Zust. Dieser Zustand auch in Dresden.) — In de Jonges Inv. Nr. 48.

54. Die Flucht nach Ägypten, Skizze. — Von Singer (S. 190) ohne Angabe eines Grundes verworfen. — Wegen des Selbstbildnisses Rembrandts siehe oben zu Nr. 5.

56. Die große Flucht nach Ägypten. — Rembrandt hat die Platte vermutlich aus dem Nachlaß von H. Segers erworben (Valentiner 95).

60. Jesus mit seinen Eltern aus dem Tempel heimkehrend. (Nach S. Haden [19] die Landschaft nach Tizian oder Campagnola.) — Valentiner (59) erkennt darin ein Bildnis des Titus.

61. Maria mit dem Christkinde in Wolken. — (Bei Straeter [Aukt.-Kat.] der 2. Zustand mit diagonalen Strichen am Himmel. — Colvin [Nr. 179] bemerkt, der Kopf, der nahe von Marias rechtem Knie verkehrt sichtbar ist, zeige, daß früher auf dieser Platte eine andere Zeichnung begonnen worden sei.) — In de Jonges Inventar Nr. 38.

63. Die heilige Familie mit der Katze (besser so zu benennen als: Joseph am Fenster). — Zu vergleichen die ähnlich angeordnete, aber schon früher (1646) entstandene Madonna mit der Katze und dem gleichen Lehnsessel in Kassel, Bode Nr. 252.

64. Jesus, als Knabe unter den Schriftgelehrten sitzend. — Valentiner (59) erkennt darin Titus.

65. Der stehende Jesusknabe inmitten der Schriftgelehrten — (Die Flecken im 1. Zust. führt Straeter auf Rost, Colvin [Nr. 250] auf eine Beschädigung der Platte zurück.) — Valentiner wie bei der vorigen Nummer.

66. Jesus als Knabe unter den Schriftgelehrten, klein. — (Die eine Figur [nach Bode Nr. 40] gegenseitig zu dem h. Anastasius von 1631 in Stockholm [?].)

67. Christus lehrend, gen. La petite Tombe. — Der Kunsthändler hieß Pieter de la Tombe (De Groot, Urk., Nr. 129), nicht La Tombe. — Die Überarbeitung von Norblin, die Rovinsky nicht wiedergegeben hat, findet sich reproduziert bei H. Bouchot, Bibliothèque Nationale, Musée du Cabinet des Estampes, 1. Série, 3. Livr. (1901?) Nr. 49. — Vgl. H. Bouchot, Deux épreuves de la »petite tombe« de Rembrandt au Cab. des Est. de Paris (Gaz. d. B. — Arts, 3. pér., t. XXII [1899] 381 ff.) — Die Gebärde Christi ist durch Raphaels Disputa angeregt (Valentiner 71). — Das Kind, das unbekümmert vorn am Boden in den Sand zeichnet, deutet vielleicht darauf hin, daß Christus von der Unschuld der Kinder rede (ders. ebend.).

68. Der Zinsgroschen. — (2. Zustand. Ein paar senkrechte Striche auf der Spitze des Turbans des vorn stehenden Pharisäers hinzugefügt, nach Colvin Nr. 113.) — Von Singer (S. 192) verworfen; die »kindische Aufdringlichkeit der Mimik sowie die ganze Haltung der Platte« erscheinen ihm »eines Rembrandt unwürdig«. — In de Jonges Inv. Nr. 52.

69. Christus die Händler aus dem Tempel treibend. — Von Dürer ist auch die Linkshändigkeit der Gestalt Christi übernommen (siehe [Swarzenski] Rembr.-Ausst. im Kupferstichkabinett des Städelschen Kunstinst. 1906 Nr. 19). — Nach Goethe (Max. u. Refl., Schriften der Goethe-Ges. Bd. 21, Nr. 1114) umstrahlt hier die Glorie die Hand, statt wie gewöhnlich das Haupt.

70. Christus und die Samariterin, in Querformat. — (Auch de Groot [Rep. XIX, 380] schreibt die Überarbeitung des 3. Zust., wegen der eigenhändigen Bezeichnung, Rembrandt selbst zu.) Nach Valentiner (80) Anklänge an das Bild gleichen Gegenstandes von Moretto in der Sammlung Morelli zu Bergamo, dessen Komposition auf ein Vorbild Giorgiones zurückgehen könnte, das Rembrandt nach dem Inventar von 1656 (de Groot, Urk., Nr. 169, Stück 109) zur Hälfte mit dem Kunsthändler P. de la Tombe besaß: die Frau legt, wie auf dem Bilde in Bergamo (Abb. Valentiner Taf. V), die Hände übereinander, indem sie sich auf den Eimer stützt; auch die Form des Brunnens und der Gebäude im Hintergrunde übereinstimmend. — Nach Singer (S. 179) zweifelhaft, da sich die Gestalten, besonders die Köpfe, schlecht vom Hintergrund abheben.

71. Christus und die Samariterin, quadratisch. — (Der 1. Zustand mit zwei feinen horizontalen Strichen oben und einem unten; im 2. diese Striche entfernt; nach Colvin Nr. 111.) — Der Christus mit Benutzung des bei B. 70 angeführten Bildes in Bergamo, wonach Rembrandt das vermeintliche Giorgionesche Vorbild schon 1634 gekannt haben müßte (Valentiner 80; doch braucht er es nicht gerade, wie dort gesagt wird, damals schon besessen zu haben).

72. Die kleine Auferweckung des Lazarus. — (Die Striche auf der Stirn ursprünglich sehr fein und fast senkrecht; auf der Überarbeitung in diagonaler Richtung [Kat. Straeter].)

73. Die große Auferweckung des Lazarus. — (Nach de Groot [Rep. XIX, 380] aus dem Anfang des Jahres 1632.) — Hind (154) führt einen Zwischenzustand zwischen dem 9. und 10. an, wo die beiden Köpfe neben dem entsetzten Mann mit feinen Vertikalstrichen auf dem Mann links schraffiert sind. — Für den Lazarus sei dasselbe Modell benutzt worden, wie für die Maria auf der Kreuzabnahme in der Ermitage

von 1634. — (S. Haden [engl. Ausg. 26 Anm.] gibt die Möglichkeit zu, daß Vliet an dem Blatt mitgewirkt habe. — De Groot [Rep.] sagt, die Rötelzeichnung im Brit. Mus. sei später zu einer Grablegung umgewandelt worden. — Den Greis im Käppchen erkennt er mit Recht in einem lebensgroßen Greisenkopf in Oldenburg wieder [Bode Nr. 140]. Der kahlköpfige Greis kehrt ähnlich in einem von 1632 datierten Studienkopf in Kassel wieder [Bode Nr. 136]. — De Groot [Rep.] verweist ferner auf die Beziehung zu der Radierung des gleichen Gegenstandes von Livens B. 3. — S. Haden meint, de Wet habe dazu manche Motive geliefert und verweist auf dessen [undatiertes] Bild des gleichen Gegenstandes in der Ermitage.) — Singer (S. 194) verwirft das Blatt: »An der Ausführung hat Rembrandt keinen Teil, aber auch die theatralische eher als dramatische Komposition und die abstoßende Hauptfigur sind seiner unwürdig.«

74. Christus als Kinderfreund (besser als: die Kranken heilend), gen. das Hundertguldenblatt. — (S. Haden versetzt das Blatt frageweise in das Jahr 1650, Valentiner (153) in die zweite Häfte der dreißiger Jahre, worauf das Kamel weist, wie überhaupt die Vorliebe für Tiere; der Dreiecksaufbau, der durch einen Gewandbausch verstärkt wird, welcher an das Selbstbildnis von 1639 erinnert; die Vertiefung des Raumes durch Schlagschatten, wie z. B. bei Adam und Eva von 1638.) — (S. Haden hält den 1. Zust., namentlich im Hinblick auf die linke Hälfte, für nicht ganz druckreif.) — Die Aufschrift auf dem 1. Ex. (in Amsterdam) von der Hand des Kunsthändlers Jan Pietersz Zoomer (1641 bis ca. 1716), somit wohl nicht vor 1665; danach hätte Rembrandt noch nach seiner Insolvenzerklärung Abdrücke des 1. Zust. besessen, die er umtauschen konnte (de Groot, Urk. Nr. 266). — Die erste Aufschrift auf dem 3. Ex. (in Wien) wahrscheinlich von Rembrandt; die andere von einer Hand des 17. Jahrh. (ebend.). — (Die Ex. 4 und 5 [im Brit. Mus.] auf japan. [nicht chines.] Papier. — Ex. 4 [von Sloane] auf dunklerem Papier, nach Colvin [Nr. 233] an einigen Figuren des Vordergrundes mit Tusche übergangen, jedoch wohl nicht von Rembrandt, wie denn auch diese Änderungen später nicht verwendet wurden. — Vom 2. Zust. besaß auch Dr. Straeter ein vorzügliches Exemplar; ein besonders schönes im Brit. Mus. aus der Samml. Malcolm.) — Auf dem Abdr. des 2. Zust. in der Pariser Nationalbibliothek vier Vierzeiler, je in einer Zeile geschrieben, von H. F. Waterloos, unterhalb der Darstellung (de Groot, Urk. 266). — Der zweite dieser Vierzeiler gibt der Deutung von M. Schmid (s. mein Verz. S. X) recht und führt die einzelnen hier dargestellten Szenen aus Matth. Kap. 19 auf: die Heilung der Kranken (V. 2), die Segnung der Kinder (V. 14), die Bestrafung der Apostel

(V. 13), die Zurechtweisung des reichen Jünglings (V. 16—26) und die disputierenden Schriftgelehrten (V. 3—12). — Rud. Schrey (Frankf. Zeitung 24. 7. 1906) tritt für die Benennung Christus als Kinderfreund ein und verweist wegen des Kamels auf den Vergleich mit dem Reichen (V. 24). Künstlerisches Feingefühl habe Rembrandt veranlaßt, die beiden Hälften der Darstellung dadurch zu verbinden, daß er dem linken Arm Christi die jetzige Lage gab und den Faltenwurf des Ärmels auf die Steinwand verlegte, ferner den rechten Arm der zu Jesu Füßen liegenden Frau verlängerte und die Strohdecke unter diesem Arm hinzufügte. Die Handlung habe sich ursprünglich im Freien, vor dem Stadttor, abgespielt, worauf noch Spuren von Bäumen und Felsen deuten; um aber eine ruhigere Wirkung zu erzielen, habe Rembrandt diesen Hintergrund abgeschliffen und mit gekreuzten Strichlagen überdeckt, wobei wohl auch einige Personen, besonders auf der rechten Hälfte, zum Opfer gefallen sind. — (De Groot [Rep. XIX, 380] verweist auf die Ähnlichkeit mit den Köpfen des Sokrates und Erasmus.) — Das Blatt wird noch von Uffenbach (1711) als die Hundert-Gulden-Prent bezeichnet (de Groot, Urk., Nr. 390); Valentiner (71 Anm. 1) meint, vielleicht habe Rembrandt die guten Abzüge zu je 100 fl. verkauft.

75. Christus am Ölberg. — Singer (S. 176) zählt das Blatt zu den zweifelhaften, weil er die Zeichnung des gleichen Gegenstandes in Hamburg (Lippm. 134), in Querformat und mit den Aposteln auf der rechten Hälfte, für die Vorlage der Radierung hält und findet, daß »das einzelne viel besser und das Blatt (die Zeichnung) überhaupt schöner komponiert« sei. Rembrandt, meint er, hätte dann »die Gruppe im Gegensinn frei auf das Kupfer kopieren müssen« (da die Hauptgruppe im wesentlichen gleichseitig ist). Eine solche Übereinstimmung mit der Zeichnung ist aber, außer allenfalls bei dem Apostel im Profil, gar nicht zuerkennen (Näheres in der Kunstchronik 1905/6 Sp. 535).

76. Christus, dem Volke vorgestellt, in Querformat. — (Im 3. Zustand die Platte oben etwas verkürzt. — S. Haden und Colvin sind der Ansicht, das Blatt sei von 1653, als ein Gegenstück zu den Drei Kreuzen dieses Jahres, da die Jahreszahl 1655 erst spät auftritt. — Die von Vosmaer angeführte Grisaille [angeblich von 1653] dürfte nach de Groot auf der Verwechslung Smiths mit der Grisaille der Nat.-Gall. zum Ecce homo von 1634 beruhen.)

77. Das Ecce homo. — Von Singer (S. 195) verworfen. S. Haden (29) hatte schon darauf hingewiesen, daß der Schatten, den die Beine von Pilatus' Stuhl werfen, vor diesen Beinen selbst ausgeführt worden sei.

78. Die drei Kreuze. — Neumann (450 Anm.) meint, auf dem 4. Zust. sei wohl eines der Pferde vom Monte Cavallo verwendet worden.

— Die Zeichnung Lippm. 192a (im Goethehaus zu Weimar, de Groot Handz. Nr. 532) hat Ähnlichkeit mit der Gruppe vorn links. — Vergl. Masolinos Kreuzigung in S. Clemente zu Rom.

79. Christus am Kreuze zwischen den Schächern. — Der angebliche 2. Zustand (in der Sammlung Friedr. Aug. II. zu Dresden) ist beschnitten, muß somit fortfallen.

80. Christus am Kreuze. — Von Singer (S. 196) verworfen: »Die falsche Grazie der Maria und die unglaublichen erhobenen Hände des Johannes richten unter anderm das Blatt.« — Nach Holmes (248) eher von 1636 oder gar 1638 (als von 1634).

81. Die große Kreuzabnahme. — (Der 1. Zustand der 2. Platte nur in Amsterdam. — De Groot hält die ganze zweite Platte für eine Arbeit Rembrandts; S. Haden schränkte seine Ansicht später dahin ein, daß er die Arbeit nur vermutungsweise Livens zuschreibe; die Überarbeitung mit dem Stichel glaubt schon Mariette [Abeced. IV, 352] Rembrandt absprechen zu müssen.) — Holmes (247 Anm. 6) erblickt in dem Kopf des Joseph von Arimatia ein Bildnis des Sylvius.

82. Die Kreuzabnahme. Skizze. — Ölskizze dazu, grau in grau, in der Lond. Nat. Gall. (Bode Nr. 245).

84. Christus zu Grabe getragen. — Nach Valentiner (59) der Junge, der mit an der Bahre trägt, vielleicht Titus (um 1645—50).

85. Die Schmerzensmutter. — (De Groot [Rep. XIX, 381] meint, Rembrandt habe hier wahrscheinlich ein Vorbild von anderer Hand benutzt.) — Von Singer (S. 196) verworfen.

86. Die Grablegung. — (Singer [Kat. Lanna II, 242 Nr. 7870] sagt vom 2. Zust., die Lichter zeigten Arbeiten, die an die sog. Schabkunst der Everdingenschen Blätter zu Reineke Vos erinnern.)

88. Christus in Emmaus, klein. — (Nach S. Haden nach fremder Erfindung.)

90. Der barmherzige Samariter. — Die Bezeichnung in Amsterdam zeigt das Datum 1633 (nicht 1632) und befindet sich auf einem Exemplar des 2. (nicht 1.) Zustandes; sie ist alt, aber stammt wohl nicht von Rembrandt (de Groot, Urk. Nr. 26; so auch Hind [150]). — (Das Blatt ist somit erst 1633 enstanden. — Nach de Groot [Rep. XIX, 381] stammt auch die untere rechte Ecke von Rembrandt selbst.) — Nach Valentiner (151 Anm. 2) ist auch der Hund von Rembrandt. — (M. Schmid [Kunstchron. 1897, 132] hält dagegen auch das Erdreich links mit der Treppe, der Fensterleibung usw. für Schülerarbeit. — Bode [Rembr.-Werk II S. 15] weist diese sowie einige andere gleichfalls größere Radierungen, für die meist Bilder oder Skizzen des Meisters als freie Vorlagen vorhanden waren, und die in der Ausführung hinter diesen

sowohl wie hinter den zweifellos eigenhändigen Radierungen Rembrandts mehr oder weniger zurückstehen, Schülern zu, die unter Rembrandts Aufsicht und Beihilfe gearbeitet haben.) — Wegen dieser Beihilfe und wegen der eigenhändigen Bezeichnung (also aus einem geschichtlichen Grunde) sind aber solche Arbeiten in dem Werk Rembrandts zu belassen. — (S. Haden nennt neben Bol auch Rottermondt als den vermutlichen Urheber des Blattes.) — Singer (S. 199) verwirft es: »Die kleinliche Durchführung läßt es durchaus nicht zu, das Blatt als Originalradierung aufzufassen.«

91. Der verlorene Sohn. — (Der 2. Zustand mit Ätzfleck auf dem Rock des die Treppe hinabschreitenden Mannes. — Die Anlehnung an Heemskerck hatten bereits Vosmaer [S. 164 und 177] und S. Haden angeführt.) — Nach Singer (S. 149) zweifelhaft: das Blatt sei von »schlechter Haltung« und »strotze von Zeichenmängeln«. — In de Jonges Inv. Nr. 59.

92. Die Enthauptung Johannnes d. T. — Die Zeichnung des Dr. Straeter jetzt bei Hofstede de Groot (s. dessen Zeichnungen, Nr. 1274).

95. Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels. — Die Kreidestudie in Dresden im Gegensinn. — Von Singer (S. 200) verworfen: »Das geistlose Gekritzel in der Architektur weist überhaupt auf keinen »Meister« hin. Das Blatt fällt auch ganz aus dem sonstigen »Werk« heraus.«

98. Die Taufe des Kämmerers. — Nach der Vasari Society II, 28 (Hind) eine getuschte Federzeichnung in der Samml. Edw. Holland Vorstudie dafür. — Nach de Groot (Zeichn. Nr. 703) ein Entwurf für einen Teil der Komposition, getuschte Federzeichnung, bei Bonnat. — Nach Singer (S. 159) sehr zweifelhaft. — In de Jonges Inv. Nr. 54.

99. Der Tod der Maria. — (Colvin [Nr. 157] hält auch noch den 2. Zust. für einen Probedruck.) — Nach de Groot (Zeichn. Nr. 397) enthält eine Rötelzeichnung in München die erste Idee dazu.

100. Der h. Hieronymus am Fuß eines Brunnens lesend. — (Colvin [Nr. 109] führte zum 1. Zustand noch eine Fehlstelle im Schatten am Baum hinter dem Heiligen an, die im 2. Zust. verbessert wurde. — S. Haden schrieb später das Blatt dem Bol nur mit Wahrscheinlichkeit zu.) — Auch von Singer (S. 201) verworfen.

101. Der h. Hieronymus im Gebet, emporblickend. — Von Singer (S. 201) ohne Angabe eines Grundes verworfen. — De Groot, Zeichn. Nr. 1176, führt eine Federzeichnung dafür in Amsterdam an.

102. Der h. Hieronymus im Gebete, niederblickend. — Von Singer (S. 202) verworfen.

103. Der h. Hieronymus bei dem Weidenstumpfe. — Die schöne getuschte Federzeichnung einer alten Weide, vormals bei Dr. Straeter, jetzt bei Bonnat (de Groot, Zeichnung Nr. 739, mit der Berichtigung S. XXI Anm.), erscheint wie eine Vorstudie dafür. — Singer (S. 60) bemerkt, dieses Blatt (sowie B. 104 und 107—?) verdankten ihre künstlerische Fassung wohl der günstigen Anregung, die er aus Dürers Hieronymus am Weidenbaum geschöpft. — In de Jonges Inventar Nr. 32 als »stammetjen«.

104. Der h. Hieronymus in bergiger Landschaft. — (Nach S. Haden [34] von 1651. — In der Hamburger Kunsthalle eine genaue gegenseitige Zeichnung, Lippm. 133.)

105. Der h. Hieronymus im Zimmer. — (Colvin [Nr. 197] beschreibt den 1. Zustand als mit leicht nach außen gebauchtem Vorhang, der im 2. Zust. nach innen gebaucht ist.) — Singer (S. 166) bezeichnet das Blatt als sehr zweifelhaft. Die Beleuchtung sei eben so schwach wie auf dem allgemein verworfenen »Mann bei Kerzenbeleuchtung« B. 148. Diesem Vergleich ist aber nicht beizustimmen.

106. Der große h. Hieronymus, kniend. — Das Blatt ist nicht nur als »sehr fraglich« zu bezeichnen, sondern mit Singer (S. 203) zu verwerfen.

107. Der h. Franziskus. — (Nach S. Haden die Landschaft offenbar unter dem Einfluß Tizians oder Campagnolas.)

108. Die Todesstunde — (Auf dem Amsterd. Ex. des 1. Zust. von alter Hand der Name Bols hinzugeschrieben, nach de Groot im Rep.)

109. Das Liebespaar und der Tod. — (Nach Straeter [Aukt.-Kat.] später Kartusche [nicht Kaltnadelarbeit] und Verse hinzugefügt.)

110. Allegorie, der Phönix genannt. — Eine Ölskizze von Rubens, die Apotheose Jakobs I., in Brüssel, im Gegensinn verwertet (Valentiner 69).

111. Das Lob der Schiffahrt (besser als: Das Schiff der Fortuna zu benennen). — Von Singer (S. 137) ohne Angabe des Grundes als zweifelhaft bezeichnet.

112. Medea. — (Der 2. Zust. in Cambridge.)

114. Die große Löwenjagd. — Nach Vosmaer wurde um 1640 in Amsterdam eine Menagerie gezeigt (Valentiner 155.)

115. Die kleine Löwenjagd. — Valentiner (155) hält, mit de Groot, dieses Blatt und B. 116 für ein Frühwerk.

116. Die Löwenjagd mit einem Löwen und zwei Reitern. Nach Holmes (90) um 1630. — Ebenso Hind (151), der einen Einfluß von Rubens zu erkennen glaubt.

118. Die drei Orientalen. — (Nach Hamerton [1896] 35 wurden 1868 neue Abdrücke angefertigt.)

119. Die wandernden Musikanten. — (Nach de Groot [Rep. XIX, 381] eigenhändig; nach S. Haden [19] nach fremder Erfindung; nach M. Schmid [Kunstchron. 1897, 131] Schülerarbeit. — Im Brit. Mus. ein Gegendruck des 1. Zust.) — Auch von Singer (S. 204) verworfen. Das Blatt wird doch wohl echt sein. — In de Jonges Inventar Nr. 15.

120. Preziosa. — In de Jonges Inventar Nr. 5 als Wandelnde besjes bezeichnet (de Groot, Urk. Nr. 346).

123. Der Goldschmied. — Hind (151) liest die Jahrzahl, wie Middleton, als 1655.

124. Die Pfannkuchenbäckerin. — (Colvin [139] führt einen Zwischenzustand zwischen dem 2. und 3. an, mit einigen weiteren Überarbeitungen. — Vosmaer fühlt sich stark an eine Radierung J. v. d. Veldes erinnert, was auch S. Haden anführt. — Der Hund auf einer Zeichnung in Pest [de Groot, Rep. XIX, 379].) — Gegenseitige Federz. der Bäckerin in Dresden (de Groot, Zeichn. Nr. 257). — Zeichnungen in Amsterdam und im Louvre behandeln den gleichen Gegenstand, doch nicht übereinstimmend mit der Radierung. Eine ähnliche getuschte Federz. von der Gegenseite, die Alte allein darstellend, in Stockholm (Tekningar I, IV, 6). — Valentiner (29) sieht in dem Kinde den kleinen Rumbartus (geb. Ende 1635).

126. Die Synagoge. — Nach Singer (S. 169) zweifelhaft: »Die Beleuchtung und besonders die mißlungene Gestalt rechts erregen Bedenken.«

127. Die Nägelschneiderin. — Nach Rembrandts Gemälde von 1632 im Mus. von Rennes (Bode VIII, Nr. 558).

128. Der Schulmeister. — (Straeter [Aukt.-Kat.] sagt, im 2. Zustand seien die Arbeiten links bis zum Unterrande fortgesetzt.) — De Groot (Urk. Nr. 346) identifiziert es mit den »buuren praatende« Nr. 34 des Inventars von de Jonge und meint, das Blatt sei zu unrecht »Der Schulmeister« benannt.

129. Der Quacksalber. — (S. Haden führt dieses Blatt auf eine Erfindung J. v. d. Veldes zurück, was jedoch nur auf Mißverständnis der Äußerung Vosmaers über B. 124 [s. oben] beruht.)

130. Der Zeichner. — (Zwischenzustand zwischen dem 1. und 2. Zust., wo besonders die Teile unter dem Kinn und hinter dem Halse der Büste mit der kalten Nadel [so nach Colvin Nr. 174] überarbeitet sind.) — In de Jonges Inventar Nr. 11 als »pleyster hooft met een jongetjen« bezeichnet (de Groot, Urk. 346.) — Nach Valentiner (137

Anm. 1) die Büste vielleicht dieselbe wie auf B. 192 (ein Mädchen, kein Mohr, wie dort frageweise angeführt wird).

134. Das Zwiebelweib. — (Nach S. Haden nach fremder Erfindung.)

136. Der Kartenspieler. — (Dasselbe Modell wie auf B. 261.)

139. Der Reiter. — (Die ersten Abzüge zeigen nach Colvin auch noch eine Unebenheit des unteren Plattenrandes, die später entfernt wurde.)

141. Pole mit Stock und Säbel, nach links. — (Der 1. Zust. nur in Paris und Amsterdam.) — Von Singer (S. 209) verworfen. — In de Jonges Inventar wahrscheinlich Nr. 3.

142. Pole in Federbarett. — Hind (154) scheint anzugeben, daß Rovinsky (412) eine Kopie Claussins abgebildet habe.

143. Vom Rücken gesehener Greis, Halbfigur. — Von Singer (S. 262), wie die anderen Stücke der zerschnittenen Platte B. 366, ohne Angabe eines Grundes verworfen.

145. Der Astrolog. — Original in der Samml. Kön. Friedr. Aug. in Dresden, Nr. 70192.

148. Nachdenkender Mann bei Kerzenlicht. — (Nach Colvin [Nr. 200] Nachahmung in der Art von B. 105. — Er kehrt die Reihenfolge der Zustände um, indem er als Kennzeichen seines zweiten anführt, daß darin mehr Schatten auf dem Körper ausgeführt sei.) — Hind (154) führt noch einen 3. Zustand (im Brit. Mus.), also mit breitem Lichtschein, an, worin die Flamme klarer, das Gesicht, die Hände usw. stark überarbeitet seien; mit welchen Merkmalen freilich nicht viel anzufangen ist. — Ob zwischen dem 1. und 2. Zustand ein Zwischenzustand, mit spitzer Flamme, aber noch nicht verbreiterter Mütze existiert, wie ihn Rov. V reproduziert, erscheine, meint er mit Recht, als eine müßige Frage, solange kein Abzug eines solchen Zustandes nachgewiesen sei. — Die ganze verwickelte Frage hört auf zu bestehen, sobald sich die Annahme des Radierers N. von Massaloff (mündl. Mitt.) bestätigen sollte, daß die Abzüge mit der spitzen und der breiten Flamme von zwei verschiedenen Platten herrühren.

149. Alter Gelehrter. — (Nach Bode Nr. 35 dem Paulus in Wien nahe verwandt; ziemlich gegenseitig.) — Singer (S. 211), der das Blatt verwirft, macht mit Recht darauf aufmerksam, daß es wohl von derselben Hand wie B. 106 gearbeitet sei. Man kann auch hinzufügen: gleich B. 135. — Gleich B. 106 ist es somit zu verwerfen.

152. Der Perser. — (Im Brit. Mus. ein Abdruck auf japan. Papier.)

153. Vom Rücken gesehener Blinder. — (Nach de Groot [Rep. XIX, 381] von B. 42 abhängig, somit nach 1651!)

156. Der Schlittschuhläufer. — Nach Hind (155) wohl von Rembrandt, um 1639. — Auch von Singer (S. 213) verworfen.

158. Der schlafende Hund. — (Der 2. Zust. unten und links verkleinert.) — Von Singer (S. 29) für echt gehalten: »Das Blatt erscheint mir gut genug, um anzunehmen, daß Rembrandt es zum mindesten auch nach dem Leben gemacht habe.« — Vosmaers Bemerkung bezieht sich übrigens auf die Grisaille bei Six, nicht auf die Radierung B. 37. Auf letzterer ist der Hund ganz anders.

160. Sitzender Bettler im Lehnstuhl (besser als die verwendete Bezeichnung). — Von Singer (S. 213) verworfen. Doch ist das Blatt wegen der Übereinstimmung mit B. 95 als Werk Rembrandts anzuerkennen.

162. Großer stehender Bettler. — Nach Singer (S. 129) fraglich.

164. Bettler und Bettlerin in Unterhaltung (besser als die verwendete Benennung). — (Auf den späteren Abzügen ein Kratzer auf der Spitze der Kappe entfernt [Colvin Nr. 6].)

167. Gehender Bettler. — (Nach S. Haden, The etched work of R., 1895, S. 13, nach Livens.)

168. Die Alte mit der Kürbisflasche. — (Nach de Groot [Rep. XIX, 381] Bruchstück einer links abgeschnittenen Platte.)

170. Alte Bettlerin. — Hind (153) sagt, der von Rov. unter Nr. 483 abgebildete Druck, der dort als 2. Zust. bezeichnet werde, sei der erste, weil reiner Ätzdruck. Der von Rov. unter Nr. 482 als 1. Zustand abgebildete Druck bilde dagegen den zweiten, bereits mit der kalten Nadel überarbeiteten Zustand; der Grat dieser Überarbeitung sei bei ihm bekannt gewordenen Abdrücken stehen geblieben, während das übrige bereits ziemlich ausgedruckt sei.

171. Lazarus Klap. — (2. Zustand: die Fehlstelle am Mantel unter [nicht über] dem rechten Arm [Colvin].)

172. Zerlumpter Kerl mit den Händen auf dem Rücken, von vorn gesehen. — (1. Zustand: der Umriß des rechten Arms unterbrochen; im 2. diese Unterbrechungen ausgefüllt und einige Kratzer im Hintergrunde entfernt [Colvin Nr. 12].)

174. Auf einem Erdhügel sitzender Bettler. — (Colvin [Nr. 10] macht auf die Ähnlichkeit mit Rembrandts Selbstbildnis B. 13 aufmerksam.) — Von Singer (S. 127) als sehr zweifelhaft bezeichnet; doch ohne Grund.

179. Der Stelzfuß. — Der 2. Zust. so verkürzt, daß der Stock bis an den Plattenrand reicht. — In de Jonges Inventar Nr. 22 als »Capiteyn Eenbeen« bezeichnet.

182. Zwei Bettlerstudien. — Von Singer (S. 217) verworfen. — Stimmt mit B. 95 überein.

186. Das Paar auf dem Bett. — Singer (Bogen 34*) hält die Urheberschaft Rembrandts für »ziemlich ausgeschlossen: höchstens die Figuren habe er in einem übermütigen Anfall auf das Kupfer gekritzelt, alles übrige müsse dann aber von anderer Hand ausgeführt worden sein«. Es »befremden die groben Zeichnungsfehler, die ungleiche und teils recht minderwertige Ausführung, wie überhaupt die schlechte Haltung des Blattes«.

188. Eulenspiegel. — (Auch der Kat. der Burlington-Ausst. las die Jahrezahl 1640.)

190. Der pissende Mann. — (Der 2. Zust. im Gesicht und am Hals überarbeitet, nach Straeter, Aukt.-Kat.)

191. Die pissende Frau. — (Nach Singer [Kat. Lanna II, 253 Nr. 7951] der 2. Zustand mit dem Grabstichel in regelmäßigen und parallelen Lagen am Gesicht und Hals, am rechten Bein, am Boden und am Baumstamm überarbeitet.) — Von Singer (Bogen 34*) verworfen. »Ich erblicke«, schreibt er, »in diesem wertlosen (?) Blatt nur den Versuch eines talentlosen Menschen, die Radierung Rembrandts B. 190 nach einer gewissen Richtung hin zu überbieten. Von dem nicht zu leugnenden Humor Rembrandts ist hier aber kein Schimmer zu verspüren.«

192. Der Zeichner nach dem Modell. — (Über eine Bemerkung Rembrandts auf dem Ex., das früher Holford gehörte und jetzt sich im Brit. Mus. befindet, siehe S. Haden, engl. Ausg. S. 31.) — Nach Valentiner (137 Anm. 1) die Büste dieselbe, die auf B. 130 wiederkehrt (s. dort). — Von Singer (S. 219) verworfen: »Reproduktionsarbeit nach einer Skizze Rembrandts (Lippm. 110) im Brit. Mus., die aber gleichmäßig angelegt ist und nicht stellenweise weiter als anderswo geführt ist. Es ist höchstens denkbar, daß Rembrandt dieses Blatt im Geiste der unteren Hälfte angelegt hätte und daß dann die obere Hälfte von irgend jemand anderm in kleinlicher Weise auszuführen begonnen wäre.« — Da die Vorzeichnung auf der Platte von Rembrandt herrührt, hat er das Blatt offenbar als eigene Arbeit in die Welt hinausgeben wollen. Ein Schüler kann die gleichmäßigen Teile des Hintergrundes gearbeitet haben.

193. Männlicher Akt, sitzend. — Valentiner (53 Anm.) tritt dafür ein, daß die Zeichnung in der Bibl. Nat. zu Paris eine Studie dafür bilde.

194. Zwei männliche Akte. — (1. Zustand die Fehlstellen an der Hüfte des sitzenden Mannes.) — Federzeichnung einer Wärterin mit Kind, ähnlich wie die Gruppe im Hintergrunde, in Stockholm (Teckningar II, IV, 12).

195. Die badenden Männer. — In de Jonges Inventar Nr. 19 als »swemmertjens« bezeichnet (de Groot, Urk. Nr. 346.)

198. Nackte Frau, auf einem Erdhügel sitzend. — Hind (153) sagt mit Recht, die beiden Zustände seien umzukehren, da der angeblich erste bereits ausgedruckt ist. — So auch N. v. Massaloff (mündl. Mitt.).

199. Nackte Frau (besser als: Frau im Bade), mit dem Hut neben sich. — In de Jonges Inventar als »Rembrandts concubin« bezeichnet (Valentiner 33).

200. Nackte Frau im Freien, mit den Füßen im Wasser. — Nach Valentiner (33) wahrscheinlich identisch mit dem »vroutgen aen de putt« des Inventars von de Jonge.

201. Diana im Bade. — (Die Kreidezeichnung aus dem Besitz Verstolks jetzt mit der Malcolmschen Sammlung im Brit. Mus.) — Singer (S. 220) verwirft es wegen der »akademischen Kälte« und »eines über die Maßen langweiligen Hintergrundes«: »Das Blatt sieht vielmehr wie eine Schülerreproduktion nach einem Gemälde Rembrandts aus.«

202. Die Frau mit dem Pfeil. — (Eine etwas abweichende getuschte Federzeichnung dazu im Brit. Mus. [de Groot im Rep. XIX].) — Nach Valentiner (33) wahrscheinlich die »naeckte Kleopatra« des Inventars von de Jonge Nr. 21, wozu die kunstvoll gewundene Kopfbedeckung passen könnte; er fragt, ob der Diener im Hintergrunde ein Mohr sei. — Swarzenski (Kat. d. Rembr.-Ausst. im Kupferstichkab. des Städelschen Kunstinstituts, Frankf. a. M. 1906, Nr. 94) sagt, es handle sich nicht um einen Pfeil, sondern um einen Spalt im Bettvorhang; der Name der Radierung sei somit zu ändern. »Die Haltung und Bewegung der Frau soll wohl ein Erschrecken ausdrücken.« Demgemäß fragt er, ob es sich hier nicht um Tarquinius und Lukretia handle.

203. Antiope und Jupiter. — Valentiner (69) weist darauf hin, daß Correggios Gemälde sich in der Sammlung König Karls I. befand.

204. Danae und Jupiter. — (Nach M. Schmid [Kunstchronik 1897, 133] höchstens Danae von Rembrandt, das übrige späterer Zusatz).

205. Liegende nackte Frau (besser als: liegende Negerin). — (Der 1. Zustand nur in Paris. — Das Blatt hat nach M. Schmid [s. vor. Nr.] nichts mit Rembrandt zu tun; es sei höchstens Schülerarbeit nach Vorlage.)

209. Der Omval (so nach S. Haden [1895, S. 40], der darauf aufmerksam macht, daß dies nicht der Name einer Ortschaft, sondern der einer Krümmung sei, welche die Amstel in der Nähe von Amsterdam mache). — (M. Schmid [Kunstchron. 1897, 129ff.] führt an, daß Rovinskys 1. Zust. [bei Artaria] offenbar auf einer Fälschung beruhe.)

214. Die beiden Hütten mit spitzem Giebel. — Singer (S. 171) findet das Blatt »hervorragend« und bezeichnet es nur als zweifelhaft.

217. Die drei Hütten (so der Titel besser). — (1. Zust. mit weißen Stellen zwischen der vorderen Hütte und dem Baum; im 2. diese Stellen ausgefüllt [Colvin].) — Nach Singer (S. 172) zweifelhaft: »Das unvermittelte Herausbrechen der Kaltnadelarbeit im Laub in der Mitte ist unrembrandtisch.« Das Blatt »erinnerte in vielen Punkten an B. 214«!

225. Die Hütte und der Heuschober. — In der Versteigerung vom 17. April 1905 bei Amsler & Ruthardt in Berlin (Nr. 1135) kam ein Abdruck (Abb. das. auf S. 62) vor, dessen Höhe nach dem Plattenrande 142 mm (statt der sonst bekannten 129) maß. Danach wäre ein 1. Zustand vorhanden gewesen, der im 2. oben um 13 mm verkürzt wurde, um ein Gegenstück zu B. 226 zu erhalten.

231. Der Kahn unter den Bäumen. — (Auch S. Haden [1895 S. 33 und 40] erblickt hier ein Boothaus. — Im 2. Zust. die Spiegelung des Bootes im Wasser aufgearbeitet [Colvin Nr. 211].) — Hind (153) bemerkt dazu, diese Überarbeitung (im Brit. Mus.) beziehe sich vielleicht auf den 3. Zust., da im letzteren von den Vertikalstrichen im Schatten hinter dem Kahn nichts mehr wahrzunehmen sei.

232. Die Hütte hinter dem Plankenzaun. — (Auch der Kat. der Burlington-Ausstellung und S. Haden [engl. Ausg. S. 40] lesen die angebliche Jahreszahl 1642.)

234. Das Landgut des Goldwägers. — (Nach S. Haden [S. 34 und 40] eher Six' Schloß.)

236. Die Landschaft mit dem Kahn. — (Im 2. Zust. die Horizontallinie in der Mitte rechts etwas erhöht [Colvin].)

253. Der Stier. — Hind (151) meint, die Jahreszahl sei eher als 165. zu lesen; das Blatt sei gleich B. 195 um 1651 entstanden. — Nach Singer (S. 171) fraglich.

259. Greis, die Linke zum Barett führend. — Nach Singer (S. 155) fraglich. — Dem ist zuzustimmen.

260. Bärtiger Greis, von der Seite gesehen. — (Im 2. Zust. die Schattenseite des Kopfes teilweise überarbeitet [Colvin Nr. 39].) — Nach de Groot genau übereinstimmend mit einem übrigens nicht zweifellosen Bilde Rembrandts in Schwerin (Rep. XIX). — Nach S. Haden wahrscheinlich von Bol (der 1631 erst 15 Jahre alt war!). — Auch von Singer (S. 234) verworfen.

262. Greis in weitem Samtmantel. — (Der 1. Zust. nur in Paris.) — Nach Singer (S. 136) sehr zweifelhaft.

263. Mann mit kurzem Bart, in gesticktem Pelzmantel. — (Nach Bode Nr. 31 ist dabei das Bildnis in Kassel, ehemals in Habichs Besitz,

gegenseitig und mit Veränderungen benutzt.) — Nach Swarzenski (siehe oben 202) Nr. 18 des 1. Zust. auch in Frankf. a. M. — Nach Singer (S. 133) sehr zweifelhaft.

266. Janus Sylvius. — (Colvin [Nr. 105] läßt es dahingestellt sein, ob wirklich zwei verschiedene Zustände bestehen. — De Groot [Rep. XIX, 378, Anm. 4] ist dafür, daß hier tatsächlich Sylvius dargestellt sei. Das Bild der Samml. v. Carstanjen dagegen stelle eine andere Persönlichkeit dar.) — Auf der Rückseite eines Exemplars, das sich noch jetzt im Besitz eines Mitgliedes der Familie van Lennep, Nachkommen von Sylvius, befindet, steht die Aufschrift von Rembrandts Hand: Aan Jan Cornelius Sylvius dese vier printen. Darin erblickt de Groot (Urk. Nr. 32) einen starken äußeren Beweis für die Echtheit des Blattes. Wenigstens, können wir hinzufügen, scheint dies dafür zu sprechen, daß Rembrandt das Blatt als sein Werk in die Weltgegeben. — Auch von Singer (S. 225) verworfen.

268. Nachdenkender junger Mann. — (Im Brit. Mus. ein Abdruck auf chines. Papier, sowie ein Gegendruck auf japanischem.)

269. Samuel Manasse ben Israel. — (Colvin [Nr. 140] gibt als Kennzeichen des 2. Zustandes einige kaum erkennbare Schattenstriche an, die am Hut hinzugefügt seien. — Einer der Abdrücke im Brit. Mus. auf japan. Papier.)

270. Faust. — (Nach Haden vor 1651.) — Valentiner (34) meint, die Benennung des Blattes sei unrichtig, da es offenbar, wie schon Neumann bemerkt hat, mit dem »practiserende alchimist« des Inventars von de Jonge Nr. 33 identisch ist.

271. Corn. Claesz Anslo (Mennoniten-, nicht Wiedertäufer-Prediger.) — Die Zeichnung im Brit. Mus. von Lippm. 120 reproduziert; die beim Baron Edm. Rotschild von de Groot (3. Folge Nr. 17). Auf letzterer ist Anslo in dem gleichen Kostüm dargestellt wie auf der Radierung, doch steht die Zeichnung dem Berliner Gemälde näher als der Radierung (vgl. de Groot, Rep. XIX, 381).

(Schluß folgt.)

Ambrogio di Antonio da Milano.

In Folgendem stellen wir die Daten zur künstlerischen Tätigkeit dieses vielgewanderten, in seiner Bedeutung bisher noch nicht genügend gewürdigten Bildhauers vom Ausgang des Quattrocento zusammen.

1470. Er arbeitet das Portal von S. Michele zu Venedig, und ist wahrscheinlich auch an den Dekorationsarbeiten von S. Giobbe und S. Maria de' Miracoli beteiligt.[1])

1473. Für seine Arbeit an der Loggia de' Strazzaroli (Tuch- und Seidenhändler), die an die Südseite des Domes von Ferrara angebaut ist, erhält er zusammen mit seinem Kompagnon Mo. de Lecho 70 Dukaten ausgezahlt.[2])

1475. Er vollendet das von Ant. Rossellino begonnene Grabmahl des Bischofs Lorenzo Roverella in S. Giorgio zu Ferrara.[3])

---

[1]) Franc. Sansovino, Venezia città nobilissima, ediz. Martinioni, Venezia 1663 pag. 235: Gli ornamenti e gli fogliami della porta del Tempio furono lavorati da Ambrogio da Urbino. Vgl. hierzu P. Paoletti, L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia, Venezia 1893, pag. 165 und 171 (S. Michele), pag. 211 und 212 (S. M. de' Miracoli). Ob ein im Jahre 1507 an der Ausschmückung von S. Salvatore beteiligter Mastro Ambrosio taiapiera mit unserem Künstler identisch sei, ist sehr zweifelhaft (a. a. O. S. 243—245).

[2]) 1473, 20 Marzo. Ala Compagnia del Arte deli Strazaroli dela Cità de Ferrara ... ducati trecento d'oro de V[enezia], et per loro a Mo. Jacomo et Albertino fratelli de Riaschoni (Rasconi da Mantova) tajapredi ducati doxento trenta d'oro de Va., et a Mo. de Lecho, et a Mo. Ambroxo de Millano, compagni tajapredi ducati setanta d'oro Venetiani , , . . et questo per la fabrica dele dicte appoteche . . . le quale se fano de prede de marmoro novamente per ornamento dela cità de Ferrara nela piaza (L. N. Cittadella, Notizie relative a Ferrara, ricavate da documenti, Ferrara 1868, vol. I, pag. 95).

[3]) Es trägt die Bezeichnung: Ambrosii Mediolanensis opus 1475. Daß Rossellino an dessen Ausführung nicht unbedeutenden Anteil hatte, bezeugen die folgenden urkundlichen Vermerke:

Sigismondo di pierino di parte da reggio di lombardia . . . de dare adi XIj di febraio 1475 fiorinj quindicj larghi per lui a frate Nicholo rouerella alpresente abbate generale eper luj anto. di matteo scharpellino per parte dipaghamento duna sepultura delueschovo di ferrara aporre auscita segn. B c. 221, ... fj. XV lar.

E de dare adi XXVIIj di hugo. fiorinj diecj larghj perluj a frate nicholo rouerella e perluj a Anto. di matteo dasettignano scharpellino porto el detto perparte duna sepultura dimarmo aporre auscita segn. B c. 226 .... fj. X.

E de dare adi 7o. diluglio fiorinj cinque larghj perluj a frate nicholo rouerella eperluj antonio dimatteo dasettigniano scharpelino porto el detto perparte duna sepultura dimarmo aporre auscita segn. B c. 226 ....fj. V. la.

1475—76. Von diesem Jahre an ist er mit zahlreichen Gehilfen an der ornamentalen Ausschmückung des Palastes zu Urbino beschäftigt.[4])

1481—1484. Ob der »Magister Ambrosius Marci de Mediolano, habitator continuus Viterbiensis«, der in den obigen Jahren als Erbauer des Campanile der Madonna della Quercia bei Viterbo urkundlich bezeugt ist, mit unserem Künstler zu identifizieren ist (unter Voraussetzung der irrtümlichen Angabe seines Vatersnamens) bleibt ungewiß.[5])

1485. Ambrogio da Milano gibt im Verein mit dem von 1464 bis 1490 in Bologna tätigen Architekten Giacomo Achi, il Matola, ein bauliches Gutachten ab.[6])

1488, 6. September. Im Verein mit einem Filippo di Giovanni »habitatore in ciuitate perusie« schätzt »Magister ambrosius milanensis lapidum sculptor habitator in ciuitate Urbini« die von Benedetto Buglioni im Dom von Perugia ausgeführte Cappella di s. Giuseppe (es scheint ein mit einem Tabernakel überbauter Altar gewesen zu sein, s. Rivista d'Arte II, 140) ab, und erhält dafür ein Honorar von zehn Gulden.[7])

E dare adi XIj dottobre fiorinj sej larghj perluj a frate nicholo rouerella eperluj ad ant°. dimatteo dasettigniano scharpelino porto el detto perparte duna sepultura dimarmo aporre auscita segn. B c. 230 . . . . fj. VI la.

(Archivio di Stato di Firenze, Convento di S. Bartolomeo di Monteoliveto, Libro de' Debitori e Creditori No. 23 dal 1467 al 1485 a c. 110.)

Dem Stile nach gehören Rossellino und seiner Bottega außer dem Entwurf für das Grabmal die figürlichen Skulpturen in und an der Lünette und auch die Statue Johannes des Täufers in der Mittelnische der Rückwand. Alles übrige, namentlich die Statue des Toten, ist das Werk Ambrogios.

4) Neben ihm arbeitet Domenico Rosselli, wahrscheinlich mit einigen florentinischen Genossen (s. Jahrbuch der K. preuß. Kunstsammlungen, 1898 S. 123 ff.). Die Autorschaft Ambrogios an den in Rede stehenden dekorativen Werken (Fenster- und Türeinfassungen, Deckengesimse, Kamine; sie unterscheiden sich stilistisch augenfällig von den gleichartigen Arbeiten der Florentiner) ist durch folgende Stelle der bekannten Reimchronik Giovanni Santis bezeugt:

> Ambrosio da Milan di cui è n' palese = (vor unsern Augen)
> li mirabil fogliami ondègli agguaglia
> gli antichi in ciò.

(abgedruckt in Passavant, Raphael d'Urbin, Paris 1860 vol. I, pag. 428). Auch Baldi in seiner 1597 verfaßten Descrizione del palazzo ducale in Urbino, Roma 1724 pag. 68 nennt Ambrogio als ihren Schöpfer.

5) Ces. Pinzi, Memorie e documenti sulla basilica di S. Maria della Quercia im Archivio storico dell' arte III, 305 und 312.

6) Fr. Malaguzzi-Valeri, L'architettura a Bologna nel Rinascimento. Rocca S. Casciano 1899 p. 148 n. 3. Der Gegenstand des den Akten des Notariatsarchivs entnommenen Vermerks ist nicht angegeben.

7) A. Rossi, Documenti per la storia della scoltura ornamentale in pietra, im Giornale di erudizione artistica, Perugia 1873 vol. II p. 250.

1490. Vor diesem Jahre entstand das reiche Portal von S. Michele zu Fano, das wir zufolge seiner engsten stilistischen Analogie mit den urbinatischen Arbeiten Ambrogios und seiner Gehilfen auch den gleichen Künstlern zuweisen müssen. (Der Aufsatz mit seinen figürlichen Skulpturen verrät eine andere befangenere Hand.) Stilanalogie nötigt, ihm auch das Portal von S. Maria nuova zuzuschreiben.[8])

1491, 28. Juni. Ambrogio kauft von der Domopera zu Florenz einen Block carrarischen Marmors.[9])

1491, 1. Dezember. Ambrogio übernimmt zusammen mit Pippo d'Antonio aus Florenz den Bau der Vorhalle am Dom von Spoleto.[10])

1494, 26. August. Das Testament des am 1. August verstorbenen Giovanni Santi wird in Gegenwart des »Magistri Ambroxii lapicidae et sculptoris egregii«, der auch bei Verfassung desselben am 27. Juli als Zeuge gedient, eröffnet (Pungileoni, Elogio storico di Giov. Santi, Urbino 1822 pag. 136).

1497. Nach diesem Jahre läßt Francesco Eroli, Bischof von Spoleto von 1497—1540, seine Familienkapelle am Dom daselbst erbauen.

---

[8]) Der Bau von S. Michele datiert zwischen 1475 und 1490 und wird durch die Lokaltradition dem Faneser Matteo Nuti zugeschrieben, den wir als Erbauer der Biblioteca Malatestiana zu Cesena (1452), als ausführenden Architekten an S. Francesco zu Rimini (1454) und als »Magister arcium« unter Papst Paul II (1466) kennen (Müntz, Les Arts a la cour des papes II, 20 n. 3). 1475 wird das Quadermaterial des bei der Belagerung der Stadt 1463 zerstörten Augustusbogens der Brüderschaft vom Hl. Michael überlassen, um damit die Fassade ihrer Kirche auszubauen, und vor 1490, seinem Todesjahr, läßt der fanesische Dichter und Gelehrte Antonio Costanzi ein getreues verkleinertes Abbild des genannten Triumphbogens in seinem unversehrten Zustande als Relief rechts vom Portal in die Fassade meißeln. Den Zusammenhang mit Urbino beleuchtet eine Nachricht bei Amiani, Memorie storiche della città di Fano, 1751 t. I p. 8, wonach Federigo von Urbino nach der Einnahme Fanos auf Ersuchen der Stadtbehörde seinen »Ingegnere« Feliciano — wohl irrtümlich statt Luciano (Laurana), der seit 1468 in seinen Diensten steht — zum Zweck des Wiederaufbaues der beschädigten öffentlichen Gebäude zur Verfügung gestellt habe. Er konnte wohl die Berufung Ambrogios vermittelt haben (vgl. Luigi Masetti, La chiesa e la porta di S. Michele in Fano, cenni storico-artistici. Fano 1878). — Für die Entstehungszeit des Portals von S. Maria nuova gibt eine ehemals an der Vorhalle der Kirche vorhandene Inschrift einen Anhalt, die das Jahr 1476 als ihr Errichtungsdatum und Marino Cedrini aus Zara (der 1471—79 am Dom von Loreto baute) als Architekten nannte (Amiani l. c. II, 31; Ughelli, Italia sacra I, col. 667).

[9]) MCCCCLXXXXj die 28 Junij. Jtem quod vendatur quedam pars marmoris albi de Carrara ponderis librarum 390 p. Ll. IIIj ss. XVIIj vz. ad rationem ss. 25 pro centenario Ambrosio Antonij de Mediolano habitatori Urbini (Arch. dell' Opera, Delib. dal 1486 al 1491 a c. 51v).

[10]) Der Vertrag, mitgeteilt im Giornale di erudizione artistica Perugia 1874 t. III p. 153 nennt den sonst unbekannten Genossen Ambrogios als Schöpfer des Baumodells.

Die Lokalguiden nennen als ihren Schöpfer Ambrogio; eine urkundliche Bestätigung dafür ist nicht vorhanden[11])

1499. 8. Februar. Er übernimmt die Ausführung des Grabmals für G. Fr. Orsini, den Sohn Niccolos, Grafen von Pitigliano, im Dom zu Spoleto innerhalb der Frist von 2 Jahren um den Preis von 135 Golddukaten.[12])

1502, 18. Februar. Ambrogio erlegt 100 Gulden als Teilzahlung der Mitgift seiner beiden Töchter, die mit den beiden Brüdern Genga versprochen sind.[13])

1509. Ambrogio ist an der Niederlegung des Sakramentstabernakels, das 1455 Ant. Trucchi da Bainasco im Dom zu Turin errichtet hatte, und das infolge von dessen Umbau an einen andern Ort versetzt werden soll, beschäftigt.[14])

1516—1520. Er arbeitet an der Ausschmückung der Madonna della Consolazione zu Todi.[15]) *C. v. Fabriczy.*

---

[11]) Vgl. Mar. Guardabassi, Indice-guida dei Monumenti dell' Umbria, Perugia 1872, pag. 289.

[12]) S. den Vertrag im Giornale di erudizione artistica III, 155, der Meister wird darin als »habitator Urbini« bezeichnet. Das Grabmal ist an Ort und Stelle vorhanden.

[13]) Nel citato rogito di Francesco di Ser Agnolo del 18 Febrajo 1502 trovasi che il detto Ambrogio »sculptor lapicida« sborsa sulfatto 100 fiorini per parte delle doti di queste due sue figlie promesse in ispose ai due fratelli Nicolò e Girolamo Genga, che alli 21 del Maggio susseguente per mano del Notajo sunnominato confessano d'aver ricevuto in dote per donna Caterina moglie di Girolamo, e per donna Elisabetta moglie di Nicolò 250 fiorini in casa del padre loro posta nella contrada di S. Giovanni (Pungileoni loc. cit. a pag. 86).

[14]) C. Promis, L'oratorio del sacramento in Torino, in Miscellanea di storia italiana, per cura della r. deput. di storia patria, Torino 1871 t. XIII p. 9. Die auf Ambrogio bezüglichen urkundlichen Belege lauten:

Ego Baptista de Restis Canonicus et Sindacus fabricae Ecclesiae Taurinensis solvi: Die octava maii 1509 Magistro Ambroxio de Mediolano scarpellino in deductionem custodiae Corporis Christi florenos 6 grossos 6.

Die 10 junii 1509: Pro integra solutione tabernaculi Corporis Christi inclusis florenis ij eidem datis de mandato Capituli ultra scuta XX solis florenos 2 grossos 2 (dove — bemerkt Promis dazu — il »deductio« et il »solutio« non significano il fatto della demolizione, ma si il porre albasso ed ordinatamente i materiali d'una fabbrica per poi ricostruirla.

[15]) Am 29. April 1516 verpflichtet sich »M°. Ambroscio da Milano capo m°. de lo scarpello allavorare e frare lavorare nella fablica de la Madonna«; am 6. Mai 1517 wird er für seine bis dahin geleisteten Arbeiten (darunter 3 Kapitelle) bezahlt; am 15. August 1520 wird eine Differenz zwischen ihm und der Bauverwaltung durch Schiedsspruch des aus Perugia berufenen Architekten Rocco di Vicenza beigelegt (Giornale di erud. artist., Perugia 1872 t. I p. 6, 8 und 46). Ob sich die Tätigkeit Ambrogios in Todi über diesen Termin hinaus erstreckt habe, ist den Urkunden nicht zu entnehmen.

Literaturbericht.

Skulptur.

Felix Mader. Loy Hering. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XVI. Jahrhunderts. München, Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. 1905. 122 S.

Über Loy Hering ist in den letzten 20 Jahren namentlich von der Eichstätter Lokalforschung viel veröffentlicht worden, so daß es keineswegs zutrifft, wenn 1905 im Text zu Nr. 7 und 8 von Hirths Formenschatz behauptet wurde, daß der Meister noch »so gut wie unbekannt« sei. Im Gegenteil: die Kunstgeschichte (weniger freilich die Kunstgeschichten) hat uns das Bild von dem Leben und Schaffen des Meisters im Laufe der Zeit immer deutlicher umrissen; und wenn auch etwa in Bodes Geschichte der deutschen Plastik (1887) Loy Hering als Schöpfer des Grabdenkmals des Bischofs Georg von Limburg im Dom zu Bamberg noch von dem Meister des Epitaphiums des Bischofs Gabriel von Eyb und der Statue des Heiligen Willibald im Dom zu Eichstätt, übrigens unter Verkennung der trefflichen Qualitäten dieses letzteren Denkmals, zu scheiden versucht wird und auch das Grabmal des Bischofs Konrad von Thüngen im Würzburger Dom, der Georgsaltar im Bayerischen Nationalmuseum usw. ohne Beziehung zu Loy Hering abgewandelt sind, so blieb doch mit den meisten dieser Werke, denen sich zahlreiche andere zugesellten, der Name des Eichstätter Meisters fest verbunden. Man erkannte in ihm einen der fruchtbarsten Plastiker der deutschen Renaissance, einen Künstler von bedeutenden technischen Fertigkeiten in der Behandlung des von ihm bevorzugten Materials, des »Eichstätter Marmors«, wie man im 16. Jahrhundert gewöhnlich sagte, d. h. des bei Eichstätt, Solenhofen, Kehlheim und anderen Orten des Altmühltals in verschiedener Qualität und Tönung vorkommenden Schwammkalks, einen Bildner von ausgeprägtem Formensinn, feinem Geschmack in der Anordnung und von schlichter, liebenswürdiger, von echter Frömmigkeit durchdrungener Wesenheit. Allerdings war daneben ein gewisses Epigonentum, das z. B. in der fortgesetzten Wiederholung mancher Motive, in den Arbeiten nach fremden Vorlagen, insbesondere Dürerschen Blättern, in dem Mangel an eigenen

Gedanken deutlich zutage trat, nicht zu verkennen, und eigentliche Kraft, wahre Größe, wie sie aus den Werken eines Tilman Riemenschneider, Veit Stoß, Michel Pacher, der Vischer und anderer hervorleuchten, durfte daher bei Loy Hering nicht gesucht werden. So ist man denn zwar — die Arbeiten oder Hinweise von Hugo Graf, Joseph Schlecht und Fr. H. Hofmann (1905) verdienen dabei in erster Linie genannt zu werden — den Spuren des Meisters, wo man auf sie stieß, vielfältig nachgegangen, aber zu einer umfassenderen und systematischen Erforschung seines Lebens und Schaffens, zu dem Versuch einer Zusammenstellung seines gesamten »Werkes« war es bei der etwas flauen und glatten, nicht allzu originellen, ja, es muß gesagt werden, ein wenig langweiligen Art seiner Kunst bisher nicht gekommen. Ist doch für die richtige Erkenntnis selbst der großen Meister auf dem Gebiete der Plastik, ihres Werdens, ihres Schaffens noch so vieles zu tun, bleibt so manches hervorragende Bildwerk in bezug auf Entstehung und Herkunft nach wie vor in nur schwer zu erhellendes Dunkel gehüllt, verbinden wir mit bedeutenden Künstlern, wie einem Erasmus Grasser, Gregor Erhart, ja selbst den Syrlin u. a. m., ihrem Leben und Wirken bisher nur einen sehr unsicheren Begriff, eine oft nur auf die Kenntnis weniger Werke gestützte vage Vorstellung.

Aber gerade Loyen Hering haben nunmehr warme Liebe zur gemeinsamen Eichstätter Heimat und aufrichtige Bewunderung für sein reiches und tüchtiges Schaffen ein literarisches Denkmal gesetzt, das, wie sogleich hervorgehoben zu werden verdient, auf zuverlässiger, wissenschaftlicher Grundlage aufgebaut ist. Dr. Felix Mader hat es sich in seinem oben näher bezeichneten Buche über den Künstler nicht verdrießen lassen, sowohl in den Archiven den Lebensverhältnissen Herings und seiner Familie bis in zuweilen schon fernab liegende Einzelheiten nachzugehen, als auch den Kreis der Werke des Meisters — schon 1886 hatte Hugo Graf deren 46 namhaft gemacht[1]) — mit den Mitteln sorgfältiger Stilkritik und erheblicher Denkmälerkenntnis nach Kräften zu erweitern.

Die zahlreichen neu aufgefundenen urkundlichen Nachrichten, die im Anhange zumeist in extenso wiedergegeben sind, vermitteln uns wertvolle Einblicke in die Zeit und ihren Kunstbetrieb vor allem im Fürstbistum Eichstätt, sowie in die tiefreligiöse Lebensauffassung und anspruchslose Lebensführung des Meisters selbst. Vielleicht hätte sich auch aus den ziemlich ansehnlichen Eichstätt betreffenden und aus Eichstätt stammenden Beständen, die das Archiv des Germanischen Museums schon von den frühesten Zeiten seines Bestehens an bewahrt, noch die eine oder andere einschlägige Notiz beibringen lassen. So fand ich in einem Faszikel,

[1]) Vgl. auch Repertorium XI (1887) S. 203 ff.

der 83 »Abschiede« aus den Jahren 1530 bis 1649 enthält, auch den vom 1. Dezember 1533 datierten Abschied des von Mader wiederholt erwähnten Lienhard Schnabel,[2]) der aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem Steinmetz dieses Namens identisch ist, welcher am 16. April 1539 unentgeltlich zum Nürnberger Bürger angenommen wurde[3]) und alsbald als »Stadtmeister« in die Dienste des Rates der Stadt Nürnberg trat. Möglich, daß er in Eichstätt an dem weiteren Ausbau der Willibaldsburg unter Bischof Gabriel von Eyb beteiligt gewesen ist. — Ebenso möchten wohl auch die reichhaltigen von Eybschen Familienarchive in Neuendettelsau und Rammersdorf bei Ansbach, die zurzeit von fachmännischer Hand geordnet werden, noch einige Aufklärung in den Loy Hering und seinen Kreis betreffenden Fragen gewähren. Hat doch Meister Loy gerade im Auftrage von Mitgliedern dieses Geschlechts mehrere seiner trefflichsten Werke geschaffen.

Daß die Nichtauflösung der Abkürzungen in den im Anhange mitgeteilten Urkunden und Akten keinerlei Vorzüge hat, während doch durch die Wiedergabe der Abkürzungszeichen der Druck nur erschwert wurde, daß ein Name, wie Hans Vbel (S. 3) im Text unbedenklich Hans Ubel oder auch Übel hätte geschrieben werden dürfen, der alte Erchtag (S. 7) heute Dienstag genannt wird u. dgl. m. sei nur ganz im Vorbeigehen angemerkt.

In der Behandlung und Zusammenstellung von Loy Herings »Werk« hat Mader den methodisch richtigsten Weg eingeschlagen, indem er zunächst die urkundlich beglaubigten Arbeiten des Meisters vorgenommen und aus ihnen die Eigentümlichkeiten der Kunst Herings kennen zu lernen gesucht hat. Leider hat er sich dabei nach einem für diese Frage besonders wichtigen Stück, das gerade für die Jugendentwicklung des Künstlers von Bedeutung zu sein scheint, nicht genügend umgetan, nämlich nach dem S. 15 Anm. 2 erwähnten Relief mit der Darstellung des Achilles unter den Töchtern des Lykomedes. Dieses Werk der Kleinplastik — es ist $21^1/_2 \times 23^1/_2$ cm groß — ist mit einem L und H, dazwischen einem Fisch, offenbar einem Hering, auf einem von dem Zweige eines Baumes herabhängenden Täfelchen signiert und also neben

[2]) Der betr. Abschied hat folgenden Wortlaut:

»Ich, Bernhartt von Luchaw, der zeidtt lantvogtt auff santt Wilbolczberg zu Eyschstadtt, beken mitt diesser schrieft, das meinster Lenhartt Schnabell seinner pflicht bieß auff seinne nachrechtt ledig gezeldtt ist und ausserhalb seinner nachrechtt sich anderswue wol verhern [= verharren?] mag, auch meinß wiessens nit anderst dan frunck-lich und erlich gehaltten hatt. Des alles zu merer sicherheidt und merer urkundt hab ich zu endtt der schrieft mein betschaft gedrügtt. Geben . . .« etc. [folgt obiges Datum].

[3]) Bürgerbuch 1534—1631 im Kreisarchiv Nürnberg Bl. 18b.

dem Eltzschen Epitaph in der Karmelitenkirche zu Boppard wohl die einzige unter den uns bisher bekannten Arbeiten Loy Herings, die dieser selbst als sein Werk gekennzeichnet hat. Aus der Sammlung Milani in Frankfurt a. M., in der sich das Relief einstens befand, gelangte es in die Sammlung Eugen Felix in Leipzig und dann bei der Versteigerung dieser Sammlung im Jahre 1886 (vgl. Nr. 886 des Auktionskatalogs) in den Besitz von Maurice Kann in Paris. Das Germanische Museum in Nürnberg bewahrt von dem Werk einen Gipsabguß, der nicht nur die Abhängigkeit der Darstellung insbesondere von Blättern Dürers, z. B. dem Raub der Amymone oder dem Meerwunder (B. 71), kennen lehrt, sondern auch gar keinen Zweifel darüber läßt, daß von dem gleichen Meister auch das kürzlich von Friedrich H. Hofmann veröffentlichte,[4]) von Mader S. 113 Anm. 2 flüchtig angezogene Relief aus Solenhofer Stein herrührt, das den Sammlungen des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin angehört, nach einem Cranachschen Holzschnitt (B. 114) das Urteil des Paris zum Gegenstande hat, aber höchst merkwürdigerweise auf dem, wie auf dem Achillesrelief, an einem Baumzweig hängenden Täfelchen nicht mit den Buchstaben L H sondern mit D H und dazwischen dem Fisch bezeichnet ist. Wie dieser Zwiespalt der Bezeichnungen zu erklären ist, ob etwa das Berliner Relief Abänderungen erfahren hat, die vielleicht den Gedanken an den bekannteren Hans Daucher, bzw. seine mit HD signierten Arbeiten nahelegen sollten, wie sich die beiden mythologischen Reliefs in Herings Werk, in Herings Entwicklung einfügen lassen, usf.: das alles wären Fragen gewesen, deren eingehender Behandlung sich der Biograph Meister Loys nicht hätte entziehen dürfen.

Auch sonst ist die Liste, die Mader von des Künstlers Werken gibt — man sollte sich doch entschließen, in derartigen »räsonierenden Verzeichnissen« auch bei Werken der Plastik, Malerei usw., wie wir es bei Werken der Graphik gewohnt sind, eine Numerierung eintreten zu lassen —, einerseits wohl noch der Ergänzung fähig, woraus selbstverständlich dem Verfasser kein Vorwurf gemacht werden soll und kann, andererseits aber in manchen Punkten auch durchaus der Revision bedürftig.

So wird in einem der letzthin erschienenen Bände des bayerischen Kunstinventars (II, 5: Bezirksamt Burglengenfeld, bearbeitet von Georg Hager, 1906, S. 16) das Epitaph des Bernhard von Hyrnhaim (gest. 1541) in der Pfarrkirche zu Burglengenfeld sicherlich mit Recht dem Loy Hering zugeschrieben; und ebenso notierte ich mir schon vor Jahren angesichts des Grabmals des letzten Schenken zu Limburg, Erasmus' I. (geb. 1502,

[4]) Vgl. Altbayerische Monatsschrift, 5. Jahrgang, S. 14.

gest. 1553), in der Schenkenkapelle zu Komburg, daß dieses große Verwandtschaft mit Loy Herings Werken aufweise, aller Wahrscheinlichkeit nach von dem Meister selbst herrühre. Das Material (Solenhofer Stein) und die Art der geschmackvollen Renaissanceornamentik mit ihren kreisrunden, farbigen Kalksinter- oder Marmorinkrustationen nach dem, sagen wir nur gleich: Vorbilde der Lombardi, die »Systeme von Akanthusvoluten« (vgl. Mader S. 24) anstatt der Helmdecken über den Wappen, der ganze uns bei Loy Hering so wohlbekannte Aufbau, die stereotype Anordnung der knienden und betenden Figuren am Fuße des Kruzifixes, der Typus des Gekreuzigten, der als echt heringisch bezeichnet werden darf, und andere Merkmale mehr lassen an der Zugehörigkeit des Epitaphiums zum Werke des Eichstätter Meisters kaum einen Zweifel. Wir lernen damit zugleich die chronologisch am spätesten von allen anzusetzende Arbeit Herings kennen, vielleicht überhaupt sein letztes Werk.

Dagegen sind andererseits, wie gesagt, unter den 116 Denkmälern der Plastik, die Mader (S. 17—100) als sichere Werke Loy Herings ansprechen zu dürfen glaubt, manche, die wir lieber in dem Appendix der zweifelhaften Werke, dem IV. Kapitel von Maders Buch (S. 101—106), behandelt gesehen hätten. Dazu gehört u. a. die S. 49 abgebildete Kreuzigungsgruppe, die uns einmal für den Loy Hering von 1514 zu gotisch anmutet — in späterer Zeit läßt sich eher ein Verblassen der ohne Zweifel aus eigener Anschauung der Renaissancekunst Oberitaliens gewonnenen Eindrücke wahrnehmen — und die überdies doch nur mit Vorbehalt auf den Bontatschen Stich der zum Willibaldsdenkmal gehörigen Kreuzigungsgruppe (Abb. S. 44 bei Mader) bezogen werden kann. Bei dieser, die wir wohl so gut wie das Denkmal des heiligen Willibald selbst Meister Loy vindizieren müßten, neigte Christus das Haupt offenbar nicht zur Seite, wich die Tracht der Maria, wie es scheint, sehr erheblich von derjenigen der holzgeschnitzten Madonna Maders ab, usf. Ebensowenig vermag ich in den Reliefs an der Tumba des Grafen Niclas zu Salm in der Votivkirche zu Wien mit ihren minutiös ausgeführten Massenszenen sichere Werke Herings zu erblicken (vgl. Mader S. 76ff.), so unverkennbare Merkmale seiner Kunst freilich die Deckplatte der Tumba aufweist. Die ungleich derbere Art der unter Zuhülfenahme eines Cranachschen Holzschnitts (B. 119) entstandenen Jagddarstellung auf der Gedenktafel aus dem ehemaligen Jagdschlosse Grünau bei Neuburg a. D. (jetzt im bayerischen Nationalmuseum in München) und der landschaftliche Hintergrund auf dem Grabdenkmal Philipps von Hutten (Abb. bei Mader S. 98) können als Parallelen zur Erklärung der fast an die virtuose Kunst eines Alexander Colin gemahnenden Reliefs der Salmtumba nicht genügen, selbst wenn jene Werke als Arbeiten

Herings sicher bezeugt wären. Auch kennen wir die Bildhauer vom Schlage Loy Herings aus jener Zeit in den österreichischen Ländern wie in den Landesteilen des heutigen Deutschen Reiches, einen Michel Dichter, Albrecht von der Hölle, Bernhard und Albert Abel, den oder die Meister der Peyßer-Epitaphien in Ingolstadt, sogar Hans Daucher und zahlreiche andere bisher nach ihrem Schaffen und ihrer Wesenheit noch so wenig, daß hier Vorsicht in der Zuteilung unbeglaubigter Werke unter allen Umständen geboten erscheint. Aus diesem Grunde können auch meines Erachtens Denkmäler wie die Grabplatte der Adelheid von Knöringen (Mader S. 70, Abb. S. 7), das Sakramentshäuschen in Bechthal (Mader S. 58, Abb. S. 108), das Misericordienrelief in Dietfurt (Mader S. 95, Abb. S. 14) u. a. m., will man sie überhaupt im Werke Loy Herings figurieren lassen, des Fragezeichens vorderhand nicht entraten.

Immerhin war es nach dem Stande der Dinge und bei der Art des Meisters gewiß richtig, daß der Verfasser mit dem zumeist vage bleibenden allgemeinen Begriff der »Werkstatt« nicht zu operieren versucht hat; jedoch wäre eine präzisere Charakteristik nicht nur des Bodens, aus dem die Kunst Loy Herings — in Augsburg — erwuchs, nicht nur der Art und Kunst seiner Vorgänger, sondern auch seiner Mitstrebenden und der Nachfolge, die er fand, gar wohl am Platze und in hohem Grade erwünscht gewesen. Hätte sich doch erst durch solche Einblicke in die Gesamtentwicklung und durch den Vergleich der Zeiten der eigentlich gültige Maßstab für die historische und künstlerische Bewertung von Loy Herings Schaffen, für die Stellung des Meisters innerhalb der Kunstgeschichte gewinnen lassen. Gerade die Abschnitte des Maderschen Buches indessen, die von den allgemeinen Zeitverhältnissen und von dem Entwicklungsgange der deutschen Kunst vom 15. bis in das 16. Jahrhundert handeln — vgl. namentlich das II. und V. Kapitel — sind so schwach, verraten einen solchen Mangel an gründlicheren und umfasssenderen Kenntnissen und daraus hervorgehender tieferer Einsicht, daß sie im wesentlichen als verfehlt bezeichnet werden müssen.

Wie die Renaissancekultur als eine Phase in der Entwicklung des Geisteslebens zu höherer Freiheit, zu reicherer Bildung aufgefaßt werden darf, und zwar als diejenige Phase, die durch die Wiedererweckung der Antike, durch das erneute Verständnis für die Größe des klassischen Altertums ihren Hauptimpuls empfing, wie von Anfang an die stärkere Betonung des Persönlichen als eine der wichtigsten Forderungen dieser neuen Zeit erscheint, so verleiht auch der Kunst der Renaissance auf der ganzen Linie der Loslösung von der erstarrten Typik des Mittelalters, die Emanzipation des Auges wie der Phantasie des Künstlers ihr eigentliches oder, wenn ich so sagen darf, ihr innerliches Gepräge. Hierauf

vor allem beruht jene üppige Entfaltung der Kunst, jenes Blühen an allen Enden, das mit einer wunderbaren Schaffenslust und Produktivität, einer erstaunlichen Leichtigkeit im Erfinden und Gestalten Hand in Hand geht, und in dieser ihrer kraftvollen Eigentümlichkeit — im Kunstgewerbe wenigstens — bis über den Schluß des 16. Jahrhunderts hinaus angehalten hat.

Von dem Wehen dieses Geistes aber hat Loy Hering nur einen schwachen Hauch verspürt. Ja! er ist — das kann keinem Zweifel unterliegen — wohl zwischen 1504 und 1511 selbst in Italien, vermutlich in Venedig gewesen, er hat als einer der ersten unter den deutschen Plastikern die Formensprache der italienischen Renaissance vielleicht mit Hülfe eines wohlgespickten Skizzenbuches — den Vorbildern insbesondere für seine Ornamentik hätte von Mader unter den Kunstwerken Oberitaliens, dann auch unter den Stichen der deutschen Kleinmeister noch fleißiger nachgegangen werden müssen — in seinen Werken voll und harmonisch ertönen lassen, hat dazu, wie es scheint, aus eigener Kraft, aus dem Borne tiefinnerer Frömmigkeit heraus eine neue feine und milde Nuance in der bildnerischen Wiedergabe des gekreuzigten Gottessohnes geschaffen — aber damit sind seine Verdienste um die Entwicklung der deutschen Plastik auch im wesentlichen erschöpft. Zu dem in Kunst und Leben sehnsüchtig drängenden oder gewaltig ringenden und schöpferisch schaffenden Geiste der Renaissancebewegung ist er kaum vorgedrungen, selbst in einigen Äußerlichkeiten, wie dem Faltentwurf, nähert er sich in seinen späteren Werken wieder mehr der gotischen Art, seine »geharnischten Männer auf den Knien«, um an ein Wort Goethes in dessen Tagebuch von der italienischen Reise zu erinnern, haben dazu beigetragen, diese Kunst bei den nachlebenden Geschlechtern geradezu in Mißkredit zu bringen, und es bleibt ein himmelweiter Unterschied zwischen einem Tilman Riemenschneider oder den Erzgießern Vischer, bei denen sich vereinzelt einmal die Benutzung einer fremden Vorlage nachweisen läßt, und Loy Hering, der in ganzen Dutzenden seiner Werke Blätter Dürers, Schongauers, Cranachs kopiert oder sich mit geringen Abweichungen fortgesetzt selbst wiederholt hat. Denn, daß es im 16. Jahrhundert eine weitverbreitete Übung gewesen sei, daß die Maler den Bildhauern die Visierungen lieferten (Mader S. 10), trifft doch in ausgedehnterem Maße eben nur für die geringeren Meister, die mehr handwerksmäßige Betätigung zu; und ebensowenig wie in diesem Punkte kann man dem Verfasser beipflichten in seiner Ansicht, daß Hering die Holzschnitte Dürers, die ihm etwa als Vorlage dienten, die Typen des großen Meisters in »formenschöneren« (S. 19) oder »edleren« (S. 92) Gestalten wiedergegeben habe. Jedenfalls vergaß er, hinzuzufügen, wie sehr Loy Hering Dürers

Kunst durch seine Übersetzungen ins Milde, Liebenswürdige verwässert hat, wie viel flauer, wie viel ausdrucks- und charakterloser, um nicht zu sagen süßlicher, Dürers große Konezptionen unter Loy Herings Hand geworden sind.

So wird Beurteilung und Würdigung des Eichstätter Meisters im wesentlichen doch auf das eingangs bezeichnete Maß zurückgeschraubt werden müssen, und bei einer gründlicheren Vertiefung in den Geist der Zeit und das Wesen der Renaissancekunst würde sich der Verfasser selbst dieser Einsicht wohl kaum haben verschließen können. Für die Sorgfalt und Liebe aber, mit der er bei Abfassung seiner Arbeit zu Werke gegangen ist, wird ihm die Kunstforschung ebenso dankbar sein müssen, wie der Verlagsgesellschaft für das reiche und gediegene Abbildungsmaterial, mit dem sie das Buch ausgestattet hat. *Theodor Hampe.*

Malerei.

Franz Bock. Die Werke des Matthias Grünewald, Heitz 1904.

Während man vor zwei Menschenaltern kaum die Schulen und Richtungen der oberdeutschen Kunst des 16. Jahrhunderts unterscheiden konnte, kennen wir heute selbst Schüler der Hauptmeister, die keine selbständige Bedeutung haben, in zahlreichen Werken und in ihren verschiedenen Entwicklungsstadien in Gemälden, Holzschnitten und Zeichnungen; eine große Zahl von Museen haben die früheren falschen Benennungen nach dem Stande der Forschung ausgeschieden, Photographien erlauben es auch dem Nichtspezialisten, in kurzer Zeit sich eine Vorstellung davon zu verschaffen, was einer Generation, einer Schule und was nur einer Individualität eigen ist. Eine ausgebildete Technik des Beobachtens, die dem Fähigen gleich zu Anfang seiner Studien eine ganze Reihe von Mitteln in die Hand gibt, das Richtige zu treffen, wird an verschiedenen Hochschulen gelehrt, die Volontärstellen an den großen Museen erlauben es, im täglichen Verkehr mit den größten Meisterwerken sich im Erkennen der Stileigentümlichkeiten weiter zu bilden oder diese Fähigkeit erst zu erringen, wenn man sie auf der Universität sich nicht erworben hat. Die Erkenntnis dessen, was einer Individualität zugetraut werden kann, was nicht, ist vertieft worden. Man sollte denken, daß kein Fachmann mehr es wagen könne, gleichzeitige Werke von drei oder vier verschiedenen Schulen als die Arbeit eines und desselben Hauptmeisters hinzustellen.

Diesen Glauben zu zerstören, ist die Schrift von Bock geeignet. Wir besitzen, wenn man von einigen Handrissen absieht, sieben Werke

von Grünewald, die in Basel (Kreuzigung), Frankfurt (zwei Altarflügel mit Laurentius und Cyriakus) Freiburg (Gründung von S. Maria Maggiore), Karlsruhe (Kreuzigung und Kreuzschleppung), Aschaffenburg (Beweinung Christi), München (Altartafel mit Mauritius und Erasmus) und das Hauptwerk in Colmar, dies allerdings ein Altar mit neun großen Darstellungen. Alle diese Gemälde zeigen solch außergewöhnliche Eigentümlichkeiten, daß sie den gesicherten Bestand des Inventares bilden, seit man sie genauer kennt. Laien, die nicht beurteilen können, wie weit diese Werke von den übrigen Tausenden deutscher Bilder der Zeit, die noch erhalten sind, abstechen, haben auch an diesem Bestand schon gerüttelt, Fachleute eigentlich nie, auch Bock der so vieles umstößt und aufstellt, was andere nicht billigen werden, hat an diesem Bestande nicht gerüttelt. Die Gemälde sind aber nicht nur sehr belangreich und außergewöhnlich eigenartig, sie erstrecken sich auch über eine Spanne von zwanzig, vielleicht dreißig Jahren, vom Jahre 1500 oder 1505 etwa bis zum Jahre 1525 oder 1530. Äußere Anzeichen wie die Tracht und urkundliche Notizen, die beiderseits für sich allein nichts beweisen würden, geben im Verein mit den Verschiedenheiten des Stils Anhaltspunkte von genügender Sicherheit, um wenigstens so viel zu entscheiden, was wir als Spätwerke, was als Werke der Frühzeit anzusehen haben, und in welche Jahrzehnte die frühen und die späten Werke fallen. Meine früher ausgesprochene Ansicht ist denn auch allgemein, zum großen Teil auch von Bock übernommen worden.

Was aber mit Grünewald vor dieser Zeit geschah, weiß man nicht. Wir lernen ihn gleich in der Baseler Kreuzigung kennen, die zwar wohl ein Jugendwerk ist, aber sich schon sehr von allem unterscheidet, was gleichzeitig und vorher da war. Nachrichten über seine Lehrer haben wir auch nicht. Hier ist also Vermutungen und Hypothesen ein sehr freier Spielraum gegeben und ein Irrtum verzeihlich.

Zwischen den Werken, die wir kennen, kann nichts mehr entstanden sein, was nicht sehr weit von allem absticht, was sonst damals gemalt wurde und sehr nahe mit den bekannten Werken zusammengeht.

Nachher auch nicht. Da das Münchener Bild wahrscheinlich 1525 oder kurz vorher entstanden ist, und aus der von Zucker gefundenen Erwähnung des Meisters von seiten Melanchthons hervorzugehen scheint, daß er um 1530 gestorben ist, so geht es auch nicht gut an, Werke, die Grünewalds Charakter nur zum Teil aufweisen, einer späten, uns unbekannten Verfallszeit zuzurechnen.

Was Grünewald auszeichnet, ist eine ganz außergewöhnliche Leidenschaftlichkeit, man kann auch sagen Nervosität, Reizbarkeit, Feinfühligkeit, Eigenschaften, die sich nicht bloß im lebhaften Ausdruck der Gemütsbewegungen, sondern in allem äußern, in der Landschaft so gut wie im

Kolorit, im Strich des Pinsels und der Kreide, so gut wie im Fluß der Linien.

Dann war Grünewald auch mehr wie alle anderen koloristisch veranlagt, die Modellierung namentlich ist schon in der Frühzeit weicher und zarter als bei allen andern. Endlich ist zwar auch seine Linienführung knorriger als die der früheren und späteren Generationen, auch er übertreibt die Krümmungen der Gewandsäume, Baumäste, Pergamentblätter, der Konturen des menschlichen Körpers, aber bei ihm treten diese knorrigen Linien weit weniger hervor als bei Dürer und seiner Schule, weniger als bei Cranach und selbst als bei Burgkmair. Er modelliert in der Hauptsache doch mit Schattentönen, Farbentönen; in den erhaltenen Zeichnungen sind die Konturen denn auch fast immer weich, zart, zerfließend; bei der erhaltenen Armstudie zum heiligen Sebastian in Colmar sind sie etwas bestimmter, aber sie treten auch hier nicht so hervor wie in ähnlichen Naturstudien von Dürer. Grünewald liebt auch das weiche Material wie Andrea del Sarto und scheint fast nie für den Holzschnitt gearbeitet zu haben.

Dürer anderseits schiebt den Raum (in der frühen Zeit allerdings mehr wie später) hauptsächlich durch Linien zurück, modelliert durch seine knorrigen inneren und äußeren Konturen die Körper. In den Zeichnungen bevorzugt er deshalb die Feder, außerdem hat er im Holzschnitt mehr wie andere seinen Phantasien Ausdruck verliehen. Wenn man übertreiben wollte, wie das vielfach in künstlerischen Charakteristiken geschieht, könnte man also sagen, der eine sieht in Linien, der andere in Tönen. Danach läßt sich denken, daß flüchtige Skizzen von Dürer oder seinen Schülern, besonders etwa, wenn sie in einer momentanen Erregung auf das Papier geworfen oder gar etwa auch noch mit weichem Material ausgeführt sind, der Art Grünewalds noch am nächsten kommen, daß dagegen in sorgfältig durchgeführten Studien oder in Gemälden eine Verwechslung der beiden Antipoden kaum möglich ist.

Etwas von dem Geist aber, den wir bei Grünewald besonders stark empfinden, war über alle Maler gekommen, die in den neunziger Jahren heranwuchsen, wir empfinden etwas von dieser wilden Romantik besonders deutlich in den Landschaften und im Kolorit des jungen Cranach, in den Landschaften Altdorfers, Hubers, der Schweizer, in anderer Weise in der Apokalypse und manchen frühen Zeichnungen Dürers, in Holzschnitten von Baldung, gelegentlich bei Martin Schaffner, bei Burgkmair noch in der Kreuzigung von 1518, selbst noch etwas beim jungen Holbein. Nachher wird die herrschende Richtung ein Klassizismus, der stark von Marc Antons Stichen beeinflußt ist. Das Interesse wendet sich damit von selbst mehr der Form und der korrekten Form zu als

der Farbe. Dürer schon hat dem Klassizismus einen hohen Zoll bezahlt. Gemäßigter werden alle, viele auch recht nüchtern. Die Altersgenossen eines Holbein gehen schon ganz in dem neuen Stile auf. Jene viel versprechende Bewegung, die mit den neunziger Jahren anhebt, scheint nach dem Absterben der ersten Generation des 16. Jahrhunderts erloschen. Grünewald ist deren eigentlicher Repräsentant; bei ihm findet man das vereinigt und am stärksten ausgebildet, was in der einen oder andern Weise jene Frühwerke des Jahrhunderts auszeichnet.

Es ist deshalb nur bezeichnend und auch sehr begreiflich, daß man neue Werke von Grünewald namentlich unter jenen Schöpfungen gesucht hat, die jene Romantik vom Beginne des Jahrhunderts deutlich verkörpern, also in den Frühwerken von Cranach, so der Kreuzigung in Schleißheim, dann in den Jugendwerken Dürers und seiner Genossen, die in der Zeit der Apokalypse entstanden, nicht bezeichnet sind und sich etwa auch noch durch eine lockere Strichführung und ein besonders ungestümes Pathos auszeichnen, wie der prachtvollen Darstellung mit den drei Reitern und drei Toten in der Albertina (Schönbrunner und Meder, Handzeichnungen der Albertina, Nr. 44, als Baldung; meines Erachtens von Dürer), dann den Skizzen, die in das Dürerwerk aufgenommen, aber vielfach angezweifelt wurden und von L. Justi sicher mit Recht wieder für Dürer ausdrücklich in Anspruch genommen wurden (Repert. XXI, S. 444), vor allem dem Reiter, der von der Todesgestalt überfallen wird, in Frankfurt (Lippmann 193, Térey, Baldung-Zeichnungen II 94). Dazu kamen dann freilich auch andere Todesbilder und Darstellungen, in denen eben nur der Schrecken der Hölle, der Kreuzigung oder anderer Martyrien besonders drastisch geschildert werden, aus Dürers Umgebung und aus anderen Schulen: Versuchung des hl. Antonius, in Köln; Kreuzaufrichtung, im kunsthist. Hofmuseum in Wien, Nr. 1417 früher 973; die Todesbilder in den Zeichnungen des Kupferstichkabinetts in Dresden und im Kestner-Museum in Hannover (beide bei Térey, Baldung-Zeichnungen 82 u. 99); Holzschnitt mit der Marter der Zehntausend (Dürer B. 117); Marter des Sebastian (zwei Figuren allein), Dürer B. App. 22, abgebildet bei Hirth und Muther, Meisterholzschnitte Nr. 52. Auch die flüchtige Ausführung allein oder doch hauptsächlich die flüchtige Ausführung führte bei Holzschnitten, die Dürer nahestehen, auf Grünewald, nachdem einmal die Annahme bestand, daß Grünewald mit Dürer zusammengearbeitet habe. So wenn Rieffel, Zeitschrift f. chr. K., 1897, S. 139ff., die Holzschnitte des Brigittenbuches, der Komödien der Roswitha, des Rosenkrantz Mariae, 1505, u. a. m dem Meister zuschreibt.

Anderseits war Grünewald am Mittelrhein tätig, er ist es angeblich schon in jungen Jahren gewesen, und seine Vorgeschichte wurde deshalb auch bei den Meistern am Mittelrhein gesucht. Dahin gehören die Hypothesen von Thode (Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, 1900: Die Malerei am Mittelrhein S. 59 u. S. 113 ff.), daß der Künstler aus der Schule des Hausbuchmeisters hervorgegangen und daß der Altar in der Aschaffenburger Galerie mit der größeren Anbetung des Neugeborenen als Hauptbild und das Liebespaar in Gotha in engem Zusammenhang mit Grünewald stehen. (Abbildungen beider Werke bei Bock, des Altares auch im Jahrbuch.) Endlich wird man beim Suchen nach Grünewald bei jedem Werke der Zeit stehen bleiben, das sich durch eine besondere koloristische Wirkung auszeichnet. W. Schmidt hat eine Beweinung Christi im Nationalmuseum in München, die im Kolorit tatsächlich etwas an Grünewald erinnert, dem Künstler zugewiesen (Repert. f. K. XI, S. 358). Ich habe in der Beweinung des Dominikaneraltares in Darmstadt hauptsächlich wegen des Kolorits die Autorschaft Grünewalds vermutet. Diese Attribution involvierte, daß Grünewald aus der Schule Schongauers hervorgegangen sei und, wie es scheint, hat sie hauptsächlich Rieffel veranlaßt, in dieser Richtung weiterzugehen und die vier Tafeln in Alt S. Peter in Straßburg und selbst die Holzschnitte der Bergmannschen Offizin in Basel mit Grünewald in Zusammenhang zu bringen. An diese Arbeiten schlossen sich dann die Nürnberger, die wohl aus anderen Gründen mit Grünewald in Zusammenhang gebracht wurden, ohne Zwang an.

So hat sich wieder ein großes Material von angeblichen Grünewald-Bildern angesammelt, nachdem die Arbeiten aus Cranachs Atelier und Schulbereich ihren Kredit verloren haben und die vielen Attributionen von Niedermayer nie recht ernst genommen wurden.

Es unterstützte jene neuen Zuschreibungen, daß Bayersdorfer in der 1512 datierten Handzeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts mit der Verkündigung einen Grünewald vermutet hat (Abbildung bei Rieffel, Zeitschrift f. chr. Kunst, 1897, S. 131, und in der Publikation der Berliner Zeichnungen). Dieses Blatt ist aber seither von Friedländer als Hans von Kulmbach bestimmt und auch als solcher vom Kupferstichkabinett publiziert worden. Es war meines Erachtens eine jener Bestimmungen, die man nur auszusprechen braucht oder doch bloß auszusprechen brauchen sollte, um Glauben zu finden. Bock findet diese doch sicher endgültige Attribution freilich lächerlich, und dies ist charakteristisch für sein Buch.

Der Gedanke Rieffels, daß Grünewald, aus der Schule Schongauers herausgewachsen, noch eine Zeitlang neben Dürer arbeitete, entbehrt nicht der Logik und inneren Möglichkeit. Sicher ist es zwar nicht, daß Grünewald in Nürnberg tätig war, aber es deuten doch einige

äußere Anzeichen in diese Richtung, so daß Arbeiten desselben immerhin in Dürers Umgebung gesucht werden können. Allein die einzelnen Attributionen Rieffels scheinen mir diesmal alle unrichtig zu sein. Wenn ich selbst einst die Beweinung Christi, einen Teil des Dominikaneraltares in der Darmstädter Galerie, für Grünewald vermutungsweise in Anspruch genommen habe, so bestimmten mich eine ganze Reihe außergewöhnlicher Eigenschaften. In den Bildern aus der Schule Schongauers, die um die Wende des Jahrhunderts entstanden sind, beim jungen Joerg Breu d. Ält. und bei Burgkmair, bei den Schulbildern im Elsaß, auch bei Dürer wird die Leuchtkraft der Farben, der Lokalfarben, vielfach durch die Modellierung der Schatten, welche die Einzelheiten der Gesichter, Hände, Falten etwas übertreibend charakterisieren, gestört, weil eben die meist intensiven Lokalfarben unterbrochen werden durch trübere Töne, seien sie nun braun oder kaltgrau. Bei den geringeren Tafeln des Dominikaneraltares, z. B. der Krönung des Heiligen, ist dies auch etwas der Fall, bei der Beweinung Christi, dem Tode des Dominikus, der Geißelung Christi aber nicht oder doch viel weniger. Die Schatten stören hier die Farbe nicht. Schon die Abbildungen bei Bock verraten etwas von diesem Unterschied gegenüber den andern Gemälden aus der Schongauer-Schule. Rieffel hat dies auch empfunden und eingestanden. Farbige Schatten im Sinne des Pleinairismus freilich darf man nicht erwarten, aber immerhin ist auf dem Bilde des Todes des hl. Dominikus die Kutte des einen Mönches rechts vorne am Bildrand mit Ausnahme des Ärmels und des Kopfstückes in rötlichen und bläulichen Tönen modelliert, nicht wie sonst üblich einfach mit Braun oder Grau abschattiert, und in der Beweinung tragen auch das Rot der verweinten Augen, die grünen Flecken am Leichnam mit bei zur koloristischen Wirkung. Einzelheiten der Zeichnung treten auch in der Landschaft zugunsten der Gesamtwirkung zurück, so kontrastiert ein Teil der Landschaft auf der Beweinung mit einem schönen, trotz allen Details einheitlichen Blaugrün gegen das Rot am Gewande des Johannes. Was aber die Hauptsache ist: schon bei der Anlage des Bildes ist auf koloristische Wirkung gesehen. Außerdem ist der Farbengeschmack nicht bloß stärker ausgebildet als sonst in der Schule Schongauers, sondern er ist auch ein ähnlicher wie später bei Grünewald, dazu kommt nun das leidenschaftliche Temperament, das sich meines Erachtens in der Beweinung Christi bei der Schilderung des Leichnams sowohl wie in dem Ausdruck der äußerlich ruhigen Gesichter viel mehr als sonst in den lebhaft bewegten Szenen ausspricht. Kautzsch, Rieffel und ich haben dann noch nachträglich ganz frappante Übereinstimmungen im Kleinen gefunden, die einen Schulzusammenhang des Urhebers mit Grünewald wohl für immer sicherstellen dürften, gleichwohl bin ich

an der Autorschaft des Meisters selber irre geworden. Die übrigen Schongauerschen Gemälde, die für Grünewald in Anspruch genommen wurden, stehen dem Meister aber meines Erachtens ferner. Die Ansicht, daß die Dresdener Gemälde mit den sieben Schmerzen der Maria von Grünewald stammen, hat Rieffel bereits selber aufgegeben. In der Mehrzahl der Nürnberger Arbeiten glaube ich, wohl mit der großen Mehrzahl aller Fachgenossen, die Hand einzelner dortiger Meister zu erkennen, namentlich Dürer, Baldung und Kulmbach, die Hand der Künstler, denen die Arbeiten meist schon früher zugeschrieben wurden.

Die andere Ansicht, die von Thode, daß der Künstler zuerst beim Hausbuchmeister, dann bei Dürer in die Lehre ging und dann doch noch einen eigenartigen Stil gefunden habe, entbehrt gewiß auch nicht der abstrakten Möglichkeit. Die Künstler des 16. Jahrhunderts fanden sich im allgemeinen rascher als die Heutigen. Allein Dürer hat doch auch seine Manier gewechselt und fast wie ein Heutiger herumgesucht. In Dürers Zeichnung von 1484, dann in denen aus den Jahren 1493/4, endlich in einem Werke wie dem Bildnis Friedrichs des Weisen in Berlin und in den Bildnissen vom Schlusse des Jahrzehnts das Gemeinsam-Dürerische zu erkennen, wäre nicht leicht, zum Teil unmöglich, ohne die Zwischenstufen und anderen Zeugnisse, die wir besitzen. Bei Thodes Grünewald-Theorie handelt es sich aber nicht um Skizzen eines Knaben, sondern lediglich um Gemälde, die schon eine ausgebildete Art zu komponieren, zu zeichnen, zu malen verraten und ich kann auch dieser Theorie in keiner Hinsicht beipflichten.

Daß gerade das Liebespaar in Gotha oder der Altar in der Aschaffenburger Galerie, der die größere Anbetung des Neugeborenen als Mittelbild zeigt, so viel mit Grünewald gemein haben soll, daß man auf einen persönlichen Zusammenhang des Schöpfers mit unserem Meister oder gar auf dessen Autorschaft hat schließen können, ist mir schwer verständlich.

Jedenfalls aber schließen die Vermutungen Thodes auch nach dessen eigener Ansicht aus, daß die ganze Bilderreihe, die Rieffel aufgestellt hat, von Grünewald sein könne, und umgekehrt.

Bock sucht nun aber gerade die Ansichten von Thode und von Rieffel zu vereinigen. Man sollte erwarten, daß dieser befremdliche Versuch wenigstens in dieser Weise gemacht würde, daß Bock den Künstler vom Hausbuchmeister ausgehen, dann zu einem späteren Schongauerschüler und endlich zu Dürer in die Lehre gehen läßt. Die späte Schongauerschule hat viel mit Dürer, Dürer in flüchtigen Skizzen hie und da etwas mit den Arbeiten Grünewalds gemein. Der Hausbuchmeister dagegen zeigt den Stil des ausgehenden 15. Jahrhunderts noch am ausge-

prägtesten und steht den Meistern, die in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts heranwuchsen und den ersten Jahrzehnten des 16. die Signatur gaben, in vieler Hinsicht ferner als die spätere Schongauer Schule, wenn er auch weit über das Jahr 1500 hinaus, gleich dem älteren Holbein, gelebt haben mag. Doch nein, Grünewald soll sich erst Schongauers, dann Dürers Art, diese bis zum Verwechseln, angeeignet haben und dann zu der des Hausbuchmeisters zurückgekehrt sein, schließlich aber doch noch seinen eigenen Stil gefunden haben.

Man sollte erwarten, daß Bock die beiden Hypothesen dadurch zu vereinigen sucht, daß er die Attributionen streicht, die die Vereinigung am schwersten machen.

Allein Bock betritt auch hier den umgekehrten Weg. Bilder, die Thode und Rieffel nur vermutungsweise als in der Nähe des jungen Grünewald entstanden genannt haben, werden als Werke von dessen eigener Hand hingestellt. Andere Arbeiten, die die Ansicht auch nicht gerade wahrscheinlicher machen, werden zugefügt, und fast jedes Bild, das in neuerer Zeit noch für Grünewald in Anspruch genommen wurde, in das Inventar einverleibt. Die Bilder der Cranachschen Werkstatt und die Bilder, die Niedermayer ihm zuschrieb, allerdings nicht.

Auf diese Weise erhält er vom Ende der achtziger Jahre bis zum Anfange des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts eine Entwicklung, die fast von Jahr zu Jahr durch Werke zu belegen ist, eine zwanzigjährige Frühzeit, in der keines der anerkannten charakteristischen oder durch äußere Anzeichen gestützten Gemälde entstanden ist. Die Basler Kreuzigung, die in dieser Zeit entstanden sein dürfte, ist nach Bock erst kurz vor dem Colmarer Werk begonnen, nachher erst fertig gemalt worden. Eine Behauptung, für die ich in dem Werke selbst ebenfalls keine Anhaltspunkte gefunden habe. Im Gegenteil scheint mir auch das Kolorit eine frühere, hinter dem Colmarer Altarwerk zurückliegende Stufe zu verraten.

Die Zeit, in der die charakteristischen Hauptwerke entstanden sind, ist nach Bock die zwischen 1512 und dem Lebensende. In diesen Jahren soll nun aber der Künstler auch noch eine Reihe anders gearteter Sachen geschaffen haben, und zwar sowohl solche, die als Schulbilder oder Arbeiten einer unbekannten Verfallszeit schließlich noch denkbar wären als auch solche, die die hohe Meisterschaft anders veranlagter und anders geschulter großer Künstler verraten.

Der Reigen der angeblichen Werke beginnt mit zwei Tafeln im Straßburger Museum: Anbetung des Kindes und Anbetung der Könige, dort als Schongauer-Schule bezeichnet. Es folgen dann die vier Tafeln in Alt St. Peter mit der Auferstehung Christi, seiner Erscheinung bei Maria,

bei Magdalena und bei den Jüngern mit Thomas. Sie wurden von Rieffel ausdrücklich als nicht Grünewald angehörend, sondern nur der Schule, aus der er und der Dominikaneraltar der Darmstädter Galerie hervorgegangen sei, bezeichnet. Denn die Bilder in Darmstadt und die in Alt St. Peter schließen denselben Urheber aus. Bock sieht in beiden Straßburger Werken eigenhändige Arbeiten, beide sind nach einer Zusammenstellung etwa gleichzeitig entstanden, beide sind in Wirklichkeit von sehr verschiedener Qualität und sicher nicht vom selben Meister und auch nicht eines derselben vom gleichen wie die Bilder in Darmstadt. Die Tafeln im Museum sind schon viel zu gering, als daß man darin das erste Aufleuchten eines Genius verspüren könnte.

Grünewald ist also Ende der achtziger Jahre erst ein talentloser, dann ein sehr befähigter Schüler Schongauers gewesen, im Anfange der neunziger wird er der Meister der Bergmannschen Offizin in Basel, als solcher bringt er den Straßburger Holzschnittstil nach Basel, obwohl die Holzschnitte der Bergmannschen Offizin eigentlich recht wenig mit den Straßburgern zu tun haben. Grünewald wirft in dieser Zeit auch eine Reihe von Skizzen aufs Papier, die bisher als Jugendarbeiten Dürers gegolten haben, wie die stehende nackte Frau von 1493 bei Bonnat. Es folgt der Altar der Darmstädter Galerie. Endlich wird er um 1500 der fähigste Dürerschüler und malt nun jene Gemälde, entwirft jene Holzschnitte und Zeichnungen, die Rieffel dem Meister zugeschrieben.

Auch hier wird das Gewagte, das in Rieffels Aufstellungen lag, nicht gemildert oder gestützt, sondern verschärft und ad absurdum geführt durch neue Taufen. Es ist schon schwer zu verstehen, wie Rieffel neben den schlechter geschnittenen, minder gut zu beurteilenden Holzschnitten auch die Marter der Zehntausend (Dürer, B. 117) trotz Monogramm und deutlich ausgeprägter Dürerscher Handschrift einem Grünewald zuweisen konnte, nun soll er auch noch den Herkules und den Ritter mit dem Landsknecht (Dürer, B. 127 und 131), beide ebenfalls mit Dürers Monogramm bezeichnet, ausgeführt haben. Außer den Todesdarstellungen, die Rieffel Grünewald zuwies, werden auch noch andere von jenen prachtvollen Dürerschen Federskizzen jener Zeit mit dem außergewöhnlichen Monogramm, aber dann doch wieder nicht alle, für den Meister namhaft gemacht.

Immerhin, was bisher Grünewald zugemutet wurde, gehört doch noch in denselben Schulzusammenhang, wenn es auch in der Hauptsache etwa sechs Meistern angehört; was nun folgt und innerhalb der nächsten zehn bis zwölf Jahre, nach Bock, entstanden ist, gehört vier oder fünf verschiedenen Schulen an.

1. Versuchung des hl. Antonius, Handz. im Louvre. Nach Bock ist nur die Technik noch dürerisch. »Sie muß aber noch in Nürnberg

entstanden sein, da sie von Baldung in einem Blatte der Lichtensteinschen Sammlung in Feldsberg kopiert worden ist.«

In Wirklichkeit: hervorragende und feine Arbeit eines Niederländers. Nach den Abbildungen zu schließen, ist das Exemplar in Feldsberg Original, das Blatt im Louvre, das nur einen Teil der dortigen Komposition gibt, Kopie. (Vergl. Térey, Baldung-Zeichnungen, Nr. 203, und Schönbrunner und Meder, Zeichnungen der Albertina, Nr. 361.)

2. Versuchung des hl. Antonius, Gemälde in Köln. Derbe Arbeit eines Oberdeutschen. (Vergl. die nicht ganz genügende Abbildung bei Bock.)

3. Anbetung des Kindes, Gemälde im Aschaffenburger Schloß, Nr. 14. Unbedeutende oberdeutsche Arbeit. (Abbildung bei Bock.)

4. Bildnis eines Liebespaares, in Gotha, Nr. 308. Hervorragende Arbeit aus der Schule des Hausbuchmeisters. Der Rezensent hat das Werk als dem Hausbuchmeister zugehörig erkannt, bevor die Arbeit von Flechsig erschien, ist aber nicht imstande, ein Urteil darüber abzugeben, ob es dem Meister selbst oder bloß seiner Schule angehöre. (Abbildung bei Bock.)

5. Altar in der Aschaffenburger Galerie mit der größeren Anbetung des Neugeborenen als Mittelbild. Mittelrheinische Schule mit Anklängen an den Hausbuchmeister.

6. Der Tod und die Gesellschaft im Freien. Zeichnung in Kohle oder weicher Kreide im Rund, im Dresdener Kupferstichkabinett. Hans Baldung. (Abbildung bei Térey, Baldung-Zeichnungen, Nr. 82.)

7. Verkündigung, Handz., datiert 1512, Hans von Kulmbach. (Abbildung bei Rieffel, Ztschrft. f. chr. K., 1897, S. 131 und 132, und in der Publikation der Berliner Handzeichnungen.)

8. Hochaltar der Antoniterpräzeptorei Isenheim jetzt in Colmar. Hauptwerk des ausgebildeten Stiles von Matthias Grünewald.

Rezensent kennt einen großen Teil der in dem Buche besprochenen Arbeiten im Original, hat viele davon auf die in dem Buche enthaltenen Behauptungen hin noch einmal nachprüfen können, einen hl. Nikolaus in Schleißheim, der auch in dieser Zeit entstanden sein soll, hat er entweder wieder vergessen oder überhaupt nicht mehr nachgeprüft. Wozu auch! Grünewald wechselt nach Bock Wollen und Können, Ideale und Schrullen, Typen, Proportionen, Farbengeschmack und Linienführung, die Art, wie er modelliert und den Hintergrund zurückschiebt, seine ganze künstlerische Handschrift etwa viermal bis fünfmal innerhalb eines Zeitraumes von 10 bis 15 Jahren, nachdem er vorher schon gegen 10 Jahre als Künstler tätig gewesen sein soll. Man wird im allgemeinen annehmen können, daß ein Werk, das Bock dem Grünewald zuschreibt, zur oberdeutschen Schule gehört, mehr aber nicht.

Bock weiß einfach nicht, worauf es ankommt, auf was man zu sehen hat, wenn man den Meister bestimmen will. Er verhöhnt ja auch völlig zutreffende, augenscheinlich richtige Bemerkungen und Bilderbestimmungen.

Aus dem Folgenden sollen nur zwei Punkte hervorgehoben werden. Bock behauptet, daß auch die Skulpturen des Hochaltars von Isenheim, jetzt in Colmar, ein Werk des Matthias Grünewald seien, und zwar sollen die Apostel der Predella um 1490, die Hauptfiguren um 1510, unmittelbar vor den Gemälden entstanden sein.

Die Skulpturen sind wirklich auf dem Gebiete der Plastik eine ähnlich außergewöhnliche Leistung, wie die Altarflügel Grünewalds auf dem Gebiete der Malerei. Bock ist nicht der Erste, der dies erkannt hat, aber er hat mit seinem Lobe wenigstens recht. Gegen seine Ansicht spricht aber folgendes:

Wie in allen Meisterwerken äußert sich auch in den Skulpturen sehr viel persönliches und persönlichstes Empfinden, sehr viel Weltanschauung. Es ist dies namentlich bei den Heiligen Augustin und Hieronymus der Fall. Es sind das Menschen von ausgeprägt priesterlichem Typus, aber Männer, die anders aussehen, als Kardinal Albrecht von Brandenburg und andere Geistliche, die Dürer und Holbein porträtiert haben. Man hat den Eindruck, wenn solche Priester zur Zeit der Reformation an der Spitze des deutschen Klerus gestanden wären, so hätte die Reformation wohl eine andere Wendung genommen. Es sind Männer, die unter steten inneren und äußeren Kämpfen ungebrochen durchs Leben gegangen sind.

Grünewald schildert aber nun gerade keine Charaktere, in denen so wie hier ein Kapital von unerschütterlicher Kraft und Zähigkeit aufgespeichert ist. In dieser Hinsicht kann sich weder sein Christus, sein Antonius, sein Sebastian, noch sein Erasmus mit diesen Figuren messen. Er schildert der Menschheit ganzen Jammer packender, er schildert gelegentlich auch die Freude lebhafter als alle anderen, aber gerade das, was jenen Plastiker in ganz besonderem Maße auszeichnet, lag ihm fern.

Auch die Gestalten, die Grünewald angeblich, d. h. nach Bock, sonst noch den Gläubigen zur Verehrung hingestellt hat, können sich mit diesen Menschen nicht messen. Einer ähnlichen Steigerung markiger, aus dem Leben gegriffener, ganz individueller Charaktere ins Heroische war nur etwa noch Dürer in seinen reiferen Jahren fähig.

Hätte Bock recht, so müßte man anderseits wieder in den plastischen Figuren auch Äußerlichkeiten der Grünewaldschen Stilisierung finden, müßten die von Grünewald gemalten plastischen Figuren doch hie und da Verwandschaft mit diesen Skulpturen zeigen. Das ist aber nicht der

Fall. Wo Grünewald in seinen Gemälden plastische Figuren darstellt, da gibt er jenen Manierismus mit den flatternden Bändern, flatternden Gewändern, Haaren, der sich im Beginne des 16. Jahrhunderts in der Holzplastik durchbrach und sich vom Rhein bis nach Österreich erstreckte, während der Faltenwurf der Figuren des Isenheimeraltars viel schlichter gehalten ist. Dann ist auch der Christustypus in dem Gemälde der Auferstehung und bei der Büste der Predella sehr verschieden. So vereinigt sich alles, was man mit Sicherheit feststellen kann, das Meßbare, scheinbar Zufällige, Äußerliche und das schwerer Kontrollierbare, aber Entscheidende auch hier wieder zu dem Schlusse, daß Bock unrecht hat.

Ausdrücklich muß ich endlich betonen, daß das Gemälde in Aachen, für dessen Entdeckung mir der Dank abgestattet wird, meines Erachtens unmöglich von Grünewald sein kann. Es war auch so ein mir sehr erfreulicher Fund, da es ein Schulbild Grünewalds und so ziemlich das einzige, ganz sichere Bild seiner Schule ist.

Um Bilder zu bestimmen, muß man sie auch genau ansehen können, man muß die Ruhe und die Selbstbeherrschung haben, zu warten, bis das Bild zu einem spricht. Dann wird man dasselbe auch richtig beschreiben können. Bock sagt von dem Münchener Bilde Erasmus und Mauritius: »Die Abklärung des Stils zeigt sich in der Ruhe der Gewandung, der Einfachheit der Farbenkomposition.« Groß und einfach wirkt das Bild, und die Gewandung ist schon des Gegenstandes wegen ruhiger. Aber die Farbenkomposition zeigt gerade hier eine unglaubliche Fülle von Nuancen; Rot ist zum Beispiel vom Violettrot bis zu einem Gelbrot, das sehr raffiniert durch Lasuren über Goldgrund erreicht ist, in allen Nuancen vertreten. Ferner: »Noch gesteigert erscheint die Breite des malerischen Sehens und die souveräne Verachtung einer detaillierten Ausführung von Nebensachen.« Die Gesichter sind mit sehr breiten Pinselstrichen hingestrichen, das ist wahr. Der Ornat und die Rüstung der beiden Hauptfiguren ist aber, vielleicht auf höheren Wunsch, mit erstaunlicher, bei Grünewald sonst ungewöhnlicher Sorgfalt bis ins einzelne durchgeführt. Angenehm mag die Arbeit dem alten Grünewald vielleicht nicht gewesen sein, aber das Bild, sowie es ist, bietet nun einmal gerade dadurch eine Überraschung, daß es sich gegen alles Erwarten durch die sorgsamste und raffinierteste Darstellung der Nebensachen auszeichnet. Dies hätte gesagt werden sollen und nicht etwas, was die entgegengesetzte Vorstellung hervorruft. Endlich: »Drei Hauptfarben, Gold, Grau, Zinnober.« Bock sollte eigentlich wissen, daß es für einen Koloristen kein Grau gibt; es hätte sich, wenn man überhaupt vom Kolorit spricht, darum gehandelt mitzuteilen, ob das Grau als Blau oder Gelb, Rot oder Grün wirkt. Es

steht im Bilde zunächst eine Gruppe von Gelb — hellem Gelb und dann Gold in verschiedenen Nuancen —, einer Gruppe von Blau — Hellblaugrau an der Rüstung und dann tiefere und ganz tiefblaue Töne rings in der Umgebung — gegenüber. Zu den verschiedenen roten Lokaltönen kontrastierte ursprünglich wohl viel stärker als heute der grüne Hintergrund.

Geschmackvoll ist die Schreibweise des Verfassers auch nicht. Wenn Bock von dem »ebenso katholischen wie kunstfreundlichen« Kardinal Albrecht spricht, so ist das keine vereinzelte Entgleisung. Außerordentlich lästig ist auch, daß das Wichtigste zum großen Teil in Anmerkungen steht, die nicht unter dem Text, sondern hinter demselben untergebracht sind. Aber das Buch ist wenigstens frisch geschrieben, übersichtlich komponiert und in den Zitaten zuverlässig. Man findet sofort, was man will, aber was man dann findet, ist entweder unrichtig in dem Sinne, daß unhaltbare Hypothesen als gesicherte Resultate hingestellt werden, teils in dem Sinne, wie die eben angeführten Stellen zeigten. Gegenüber der Schrift von Niedermayer bedeutet das Buch einen doppelten Rückschritt. Den Kunstwerken gegenüber ist es noch kritikloser. Aber das sorgfältige Studium der archivalischen Quellen, die jener Arbeit doch einen dauernden Wert verleihen, ist unterblieben. Ein auffallender Irrtum der bisherigen Literatur ist wenigstens nicht vom Verfasser bemerkt worden. Die Bestätigung des Präzeptors Guido Guersi durch Innozenz VIII. erfolgte nicht 1499 als längst Alexander VI. regierte, sondern 1490. Auch können sich die Quittungsvermerke in dem Mainzer Ingrossaturbuch auf dem Würzburger Kreisarchiv nicht gut, wie Bock als sicher annimmt, auf Zahlungen für das Münchener Bild beziehen, das für Halle bestimmt war und in Halle wohl auch gemalt wurde. *H. A. Schmid.*

Eduard Leisching. Die Bildnis-Miniatur in Österreich von 1750 bis 1850. Mit einer Einleitung über die allgemeinen Zustände der Kunstpflege in Österreich bis 1850 und über die Miniatur in den anderen Ländern. Wien, Artaria & Co., 1907. gr. 4°. 297 S. mit 51 Tafeln und 57 Textbildern. Subskriptionspreis 80 Mk.

Der Verfasser beginnt also: »Das vorliegende Werk verdankt sein Entstehen der im Frühjahre 1905 im Gebäude des k. k. Ministerratspräsidiums veranstalteten Miniaturenausstellung. Den Damen: [es folgen die Namen von acht Damen] war es gelungen, an 3000 Miniaturen fast durchwegs ersten Ranges zustande zu bringen.« Donnerwetter! mag da mancher ausrufen, müssen das aber acht Meisterinnen der Porträtminiatur sein, die an die 3000 Stück erstrangiger Bildchen zu pinseln vermochten. Ach so! »Zusammenzubringen«, denkt dann der den entgleisten Sti-

listen berichtigende Leser weiter. Bleibt als Anstoß nunmehr bloß der Gewaltausdruck: »3000 Miniaturen fast durchwegs ersten Ranges.« Nun, der Verfasser wollte solchen außerordentlich gütigen und liebenswürdigen Damen etwas recht Angenehmes sagen bei der beträchtlichen selbstlosen Mühewaltung, der sie sich unterzogen hatten. Ich wünschte aber doch, dieser sich überschreiende Passus gerade am Eingang einer ganz ehrlich-tüchtigen kunstschriftstellerischen Leistung, wie sie dieses Werk unstreitig repräsentiert, wäre fortgeblieben. Er verstimmt, denn er besagt eine Unmöglichkeit. Und es kommt ja dann glücklicherweise auf den nachfolgenden Hunderten von Quartseiten alles so prächtig objektiv, kritisch und verstandesmäßig heraus!

Dem Publikum des »Repertoriums«, das an die Bücher selbst herangeht, wäre mit einem dürftigen Auszug des reichen Inhalts nicht gedient. Auch fühlt sich Referent bloß in Hinsicht auf einen Meister der Miniatur einigermaßen kompetent. Das ist Heinrich Friedrich Füger. Dabei kann er es allerdings nicht verhehlen, daß er keinem von den anderen deutschen Miniaturmalern, die in diesem Werke zu Worte kommen, ein auch nur annähernd ähnliches Interesse entgegenzu bringen vermöchte, wie eben jenem Füger. Es freut ihn freilich, daß durch Leischings, des Vizedirektors des k. k. Österreichischen Museums, Buch nun alle Niederungen um Füger herum so schön und trefflich erforscht sind. Einer von den vielen tüchtigen Wiener Kunsthistorikern sagte zu mir während der Ausstellung heiter-gallig: »Füger überragt hier alles turmhoch, und von den übrigen Bildchen ist überhaupt mindestens siebzig Prozent Pfeifenmalerei.« Er vergaß nur, hinzuzusetzen, daß das gegenständlich-kulturhistorische Interesse, das auch dieser »Rest« biete, doch ein bedeutendes sei.

Das Werk enthält beträchtliche Mengen ernster, gündlicher Arbeit auf einem bislang nahezu vollständig brach gelegenen Gebiet. Über die Breite der Darstellung wollen wir mit dem Verfasser nicht rechten. Er hat ja zu viel des Neuen mitzuteilen. Doch scheint uns die »Einleitung«, die übermäßig zurückgreift, bis auf Steinzeit und Nibelungenlied, größtenteils überflüssig. Der Abriß der Geschichte der »Bildnis-Miniatur in England, Frankreich, Deutschland und in den anderen Ländern« bleibt in der Hauptsache literarische Kompilation, fördert demnach die Sache nicht und ist als ornamentales Kapitel doch wieder zu groß geraten. Österreich bildet den Kern des Buches. Schwach sind die Charakteristiken der Künstler, so weit überhaupt Ansätze dazu bemerkbar werden. Das Beste und das wirklich Wertvolle ist das kritische Detailbemühen, das Aufstöbern des Unbekannten, das Zusammentragen des Entlegenen, der überall ersichtliche wissenschaftliche Eifer, zu endgültigen

Forschungsresultaten vordringen zu wollen. Höchst schätzenswert ist die üppige illustrative Beigabe, ohne die gerade ein Opus dieser Art überhaupt kaum genießbar bedünken dürfte. So aber ist es einerseits das richtige Weihnachtsbuch geworden, anderseits aber bleibt es doch wiederum eine willkommene Bereicherung der ernsthaften Kunstgeschichtsschreibung.

An diesem Orte möchte ich lediglich einige Stellen von Leischings Werk berühren, an denen, wie mir scheint, in nicht zutreffender Weise auf Einzelheiten meiner Füger-Monographie Bezug genommen wird. Ich muß jedoch, um jedem Mißverständnis vorzubeugen, vorausschicken, daß ich im allgemeinen mit der Art, wie Leisching meine Füger-Studien benutzt hat, wohl zufrieden sein darf. Nicht um Bemängelungen Leischings also wird es sich handeln, sondern um nötige Richtigstellungen. Da leider weder sein Werk noch mein Büchlein eine zweite Auflage erleben werden, so bleibt keine andere Möglichkeit übrig, der unausbleiblichen Fortpflanzung von Fehlern, Irrtümern, schiefen und schielenden Zitierungen den Weg zu verlegen, den Füger-Interessenten zum Nutzen, die auf beide Publikationen gleichermaßen angewiesen sind.

1. Es steht für mich nunmehr außer Zweifel fest, daß meine Nr. 20, die schöne Figdorsche Miniatur, wirklich die Erzherzogin Marie Klementine darstellt, — ohne Fragezeichen! Leischings Nr. 33 ist eine eigenhändige Replik davon. Diese beiden Bildchen gehören nämlich mit Leischings Nr. 69, die ein famoses Belegstück ist, und mit meiner Nr. 19 zusammen. Die Gräfin Merveldt kann demnach hier, wie man annehmen wollte, nicht abgebildet sein. Ihr Bildnis dagegen finden wir in Leischings Nrn. 74 und 78 (meiner Nr. 53), die genau durch das Kinningersche Schabkunstblatt belegt werden. Gräfin Merveldt hat eine Hakennase, schräg (mit den äußeren Winkeln abwärts) gestellte, etwas kleine, rundliche, allerdings wundervolle Augen, sie hält das Köpfchen immer etwas emporgehoben, ihre üppige Haartracht ist individuell charakteristisch. Die Erzherzogin hat gerade stehende, langgezogene große Augen, eine lange, schnurgerade Nase, überall denselben, etwas länglichen, ungewöhnlich zierlichen Mund, immer dieselbe gerade Kopfhaltung und die unverwechselbare, etwas dünne Lockenfrisur. Auf dem Figdorschen Bildchen und seiner Replik ist sie etwas idealisiert. Doch will ich nicht in Abrede stellen, daß die Ausschaltung jedes subjektiven Moments bei physiognomischen Feststellungen wahrscheinlich unmöglich ist, besonders wenn es sich um schöne junge Damen handelt, die längst tot sind.

2. Leischings Nr. 77 ist nicht Palatin Leopold Alexander, wie ganz richtig seine Nr. 63 bezeichnet ist, sondern, wie ich bei meiner Nr. 13 angegeben hatte: Palatin Joseph.

3. Auf Seite 88 spricht Leisching von dem verschollenen Miniaturstück, das eine Szene aus dem Familienleben der Kaiserin Maria Theresia veranschaulicht hatte. Das heute vergebens in allen Hof-Schlössern Österreich-Ungarns gesuchte Werkchen befand sich, was Leisching nicht beachtete, 1858 auf der allgemeinen und historischen Kunstausstellung in München (vgl. meine Nrn. 120 und 121). Vielleicht gibt dies einen richtigen Faden zur Wiederauffindung in die Hand?

4. Zu Leischings Seiten 79 bis 81 möchte ich folgendes bemerken. Hatte Grasberger in seinem Ausstellungs-Feuilleton der Wiener alten »Presse« vom 20. 2. 79 den Miniaturisten Füger überhaupt gewürdigt? Nach meiner Erinnerung — nicht. Und ebensowenig hebt den Miniaturisten würdigend hervor der Ilgsche Aufsatz im »Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses« (1897). Den Porträtminiaturisten wissen nicht zu würdigen weder Lützow noch Frimmel, ersterer nicht, wo er vom Akademiedirektor (1877), letzterer nicht, wo er vom Galeriedirektor handelt (1899). Also: von Füger wurde wohl hin und wieder ein bißchen geredet, aber eben das, worauf es ankommt, meistens außer acht gelassen. Ich hatte ein Recht, zu sagen: »Geschrieben hat über Füger als Porträtminiaturisten niemand. Einzelne Sätze über ihn findet man allenfalls.« Es wären demnach — von den wichtigen englischen Erwähnungen abgesehen — hauptsächlich Wurzbach (1859), Hevesi (1877), K. Weiß (1878), Ritter (1898) und manche andere zu nennen mit ihren paar auf minimalem Material basierenden und deshalb eindruckslos verpufften Sätzen, — nur tritt bei allen Wiener Autoren Daffinger nicht hinter Füger zurück. Nach meiner wiederholt (auch drastisch) ausgesprochenen Meinung ist das aber der springende Punkt bei der Beurteilung Fügers. Ich sehe, daß mir die nunmehrigen Bilderpreise — zudem gerade in Wien selbst! — recht geben wollen. Und ich halte es für durchaus falsch, anzunehmen, Daffinger, den geborenen Wiener, könne nur der wirkliche Wiener voll bewerten, oder wenigstens »nur wer Wien kennt«. Wohin kämen wir bei solchem Standpunkte im Kunsturteil? Ich bin freilich kein Wiener, hege aber nicht das geringste Vorurteil gegen Wien, im Gegenteil, ich schwärme für Wien und habe an der dortigen Hochschule beste Jahre meiner Jünglingszeit verlebt. Also lediglich Kunsturteil hat mich zu meiner unbedingten Voransetzung des Schwaben Füger bestimmt. Leischings Kapitelüberschrift: »Die Meister H. F. Füger und M. M. Daffinger« halte ich für verfehlt. Kein »und« schlägt hier die Brücke zur Gleichstellung. Die Blüteepoche der Elfenbeinminiatur überhaupt ist die zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, die Fügerzeit. Das XIX. Jahrhundert ist der zunächst allmähliche, dann rapide Verfall. Das beste einzelne Talent, so

auch das Daffingers, steckt immer in seinen Dezennien drinne und vermag nichts gegen ihr »Kunstwollen«.

5. Seite 81 sagt Leisching, den Sonderdruck meiner Abhandlung »konnte ich durch eine größere Anzahl von Abbildungen« von Füger-Miniaturen der Wiener Ausstellung »erweitern«. Das stimmt nicht wörtlich. Meinen Sonderdruck habe ich zunächst textlich, namentlich durch das Verzeichnis, erweitert, von 25 auf 73 Quartseiten. In meiner Studie im »Jahrbuch der K. Preußischen Kunstsammlungen«, die, seit Juni 1904 in Angriff genommen, am 1. Januar 1905, also etwa anderthalb Monate vor der Wiener Ausstellung erschienen war, hatte ich 43 Füger-Miniaturen abgebildet. (Als ich im Juni 1904, angeregt durch die inzwischen recht bekannt gewordene Berliner Thun-Miniatur, dieserhalb in Wien weilte und zum ersten Male des Meisters Bildchen zusammensuchte, hörte ich übrigens kein Sterbenswörtchen von einer etwa dort in Aussicht genommenen Miniaturenausstellung, davon erfuhr ich erst im Januar 1905 brieflich durch einen hervorragenden Wiener Füger-Sammler.) In meinem Buch, dessen Drucklegung (wie auf S. 74 zu lesen) am 7. Mai 1905 abgeschlossen wurde, habe ich dann 74 Füger-Porträtminiaturen abgebildet. Zu meinen Abbildungen sind aus der Wiener Ausstellung jedoch bloß 7 Stück mit der von mir erbetenen Genehmigung der Besitzer hinzugekommen. (Die 6 bei mir in Lichtdruck abgebildeten Bourgoingschen Porträtminiaturen, der Glanzpunkt der Ausstellung, waren mir schon lange vordem in photographischen Aufnahmen für meinen von Anbeginn geplanten und vorbereiteten »erweiterten Sonderabdruck« zugegangen und die Tafel danach bereits in Arbeit, als die Wiener Ausstellung eröffnet wurde.) Leisching reproduziert 59 Füger-Miniaturen, davon 32 zum ersten Male. Vor mir waren, gelegentlich und zerstreut, höchstens 10 »Fügers« abgebildet worden, fast ausnahmslos ganz miserabel, und selbst von diesen 10 Miniaturen war mehr als die Hälfte kein echter Füger. Merkwürdig ist, daß Hevesi in seiner »Österreichischen Kunst« (1903) wohl 4 Daffinger-Miniaturen abbildet, dagegen keine Fügersche, wozu, da er trotzdem ein Porträt dieses Künstlers gibt — von anderer Hand! —, der Anlaß so nahe gelegen hätte. Auf Seite 8, wo Leisching meine Klischees schlecht macht, hätte er wohl gerechtigkeitshalber ein anerkennendes Wörtchen über meine 13 wirklich tadellosen Lichtdrucktafeln sagen oder diese wenigstens erwähnen können. Meine Löwysche farbige Tafel ist durch das, was Leisching an Abbildungen bringt, keineswegs übertroffen, am allerwenigsten durch die an die Spitze seines Werkes gestellte matt-süßliche Farbenheliogravüre der wundervollen Bourgoingschen Miniatur, auf welche Wiedergabe Leisching so stolz ist. Nicht ganz auf der Höhe ist bloß meine Tafel VI (Bourgoing), doch durfte ich hier dem Besitzer in das Photographieren nicht dreinreden.

6. Seite 81, wo Leisching auf das Biographische zu sprechen kommt: »Raabs Studie, auf welcher Labans Daten ruhen«. Das bedarf ebenfalls einer kleinen Erweiterung. Ich habe — abgesehen davon, daß ich bis auf Schnorr die gesamte Füger-Literatur zu Rate zog und anführte! — die recht wichtigen erstmaligen Daten aus dem Heilbronner Pfarramt, wichtige neue Briefe und manches andere Neue von Belang. Es erschien mir übrigens für meine Zwecke am tunlichsten, Biographisches in weiterem Maße nur dann heranzuziehen, wenn es auf den Porträtminiaturisten ein Licht warf. — Hier muß ich — freilich in anderem Betracht — auf eine von Herrn Dr. A. Schestag herrührende Besprechung der Wiener Ausstellung hinweisen. In »Kunst und Kunsthandwerk«, dem Organ des »k. k. Österreichischen Museums«, schrieb er, 1905, S. 250: »In der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts ist es in Österreich ein Künstler, der durch künstlerische Auffassung und malerische Qualitäten alle zeitgenössischen Miniaturmaler hoch überragt und der durch die Ausstellung, die den Vergleich seiner Werke mit anderen erst ermöglicht hat, in seinem Werte erkannt und gewürdigt worden ist: H. F. Füger . . . Über Fügers Leben ist eine Reihe von Arbeiten erschienen . . . Es sind dies vor allem die Arbeit F. Labans im »Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen« sowie die bei F. Laban zitierten Werke.« Umgekehrt wird ein Schuh daraus! Ich hatte ausdrücklich abgelehnt, Fügers »Leben« darzustellen. Dagegen war es recht eigentlich der Grundzweck meines Aufsatzes, soweit es in meinen Kräften stand, der Welt den überragenden künstlerischen »Wert« des Porträtminiaturisten Füger klar zu machen, was mir bei der Allgemeinheit denn auch sofort recht sehr gelungen ist. Herr Dr. Schestag im speziellen hatte dann ja Gelegenheit, wenn er mir etwa nicht getraut haben sollte, die Richtigkeit meiner Ansicht auf der von ihm mitveranstalteten Wiener Miniaturenausstellung bestätigt zu finden. In derselben Zeitschrift ließ sich der flotte Wiener Kunstchroniquer L. Hevesi bei Gelegenheit einer Anzeige des Leischingschen Werkes dahin vernehmen, 1907, S. 43: »Durch F. Labans verdienstvolle Monographie und die Berliner Jahrhundertausstellung ist unserem Meister nun auch in Deutschland sein kunstgeschichtlicher Ehrenplatz gesichert.« Dieses »nun auch« ist in der Tat kostbar! Was die schreibenden Österreicher, Herrn Hevesi mit eingeschlossen — aber die trefflichen nichtschreibenden Sammler immer ausgenommen! —, vor mir an Beachtung und Bemühung für den Porträtminiaturisten Füger aufgewendet hatten, das hätte ihm ohne Zweifel auch »in Deutschland seinen kunstgeschichtlichen Ehrenplatz gesichert« — wenn es dazu eben ausgereicht haben würde! So aber reichte es zu solcherlei Zweck nicht einmal hin innerhalb der schwarzgelben Grenzpfähle.

7. Seite 120 sagt Leisching: »Auf alle hier nicht abgebildeten Porträtminiaturen, welche Laban teils in Übereinstimmung mit dem Kataloge der Wiener Miniaturenausstellung 1905, teils gegen ihn als Werke Fügers reklamiert, einzugehen, halte ich nicht für meine Aufgabe. Ich will nur noch hervorheben« . . . Und nun folgt eine Reihe von »Hervorhebungen«, die auf den nicht genauest orientierten Leser recht sehr wie Beanstandungen wirken müssen:

a) »Auch die Labanschen Nummern 6—11 vermag ich nicht anzuerkennen.« Es tut mir leid, daß Leisching nicht wenigstens andeutet, ich hätte in meinem Verzeichnis dasselbe gesagt.

b) »Laban Nr. 15 und 16 halte ich für von anderer Hand überarbeitete Fügersche Skizzen.« Hatte ich in meinem Verzeichnis ebenfalls gesagt.

c) »Das Bildnis Dalbergs, Laban Nr. 23, will mir nicht gefallen.« In meinem Verzeichnis bin ich vollständig bereit, es Füger abzusprechen.

d) »Zur Nr. 52 bei Laban (Gräfin Dietrichstein) ist auf Grund der von mir in Csákvár vorgenommenen Besichtigung anzumerken, daß diese Miniatur nicht, wie Laban angibt, signiert und datiert ist: Függer pinx. 1785, sondern rechts am Rande lediglich die Signatur: Füger, trägt. Der Künstler, dessen Name wohl in den Akademieakten öfters Függer geschrieben wurde, hat sich selbst nie so gezeichnet. Auch soll es in der Labanschen Beschreibung Krummau, nicht Grumma heißen.« Ich habe dieses Original, das nicht auf die Wiener Ausstellung gekommen war, als ich es bei Löwy in Wien reproduzieren ließ, gleichfalls in der Hand gehabt und danach die Notiz meines Verzeichnisses niedergeschrieben: »Gravierung auf der Rückseite des Medaillons: . . . Gräfin von Dietrichstein . . . Herzogin zu Grumma . . . Függer pinx. 1785.« Ich habe also nach Autopsie genau wiedergegeben, was und wie ich es gefunden. Die Signatur auf dem Bildchen selbst, die Leisching anführt, habe ich leider nicht bemerkt. Ist wirklich eine darauf? Eine schlechte, in Paris »aufgefrischte« Kopie dieses Bildchens, die Leisching unmittelbar nach dieser Auseinandersetzung anführt und die, nach seinem Bericht, im vorigen Sommer (1906), vom Wiener Kunsthandel kommend, in Berlin für eine hohe Summe verkauft worden sein soll, wurde mir in eben jenem Sommer in Gegenwart einiger Berliner Museumsbeamten von einem Händler zur Begutachtung vorgewiesen: ich erklärte sie — was ich hier anzuführen nicht für überflüssig erachte — sofort rundweg für einen unechten »Füger«.

e) »Restauriert ist auch das übrigens echte und in den alten Teilen außerordentlich feine Bildnis der Gräfin Clam (Laban 56)«. Hatte ich schon vermerkt.

f) »Nr. 88 bei Laban halte ich für das Porträt Friedrich Kinds von Daffinger.« Ich hatte gesagt: Über den Verbleib dieser mir nur aus der Beschreibung des Auktionskatalogs Klinkosch bekannten Miniatur konnte ich nichts in Erfahrung bringen. Leisching erwähnt auf einer späteren Seite seines Werkes in einer Anmerkung, das Bildchen befinde sich jetzt bei Herrn Lieber. Es war nicht auf der Wiener Ausstellung. Ich kenne es auch heute noch nicht, auch keine Reproduktion. Ich möchte hier nur der fatalen Möglichkeit einen Riegel vorschieben, daß der ahnungslose Leser Leischings etwa in den Glauben verfalle, ich hätte einen Daffinger für einen Füger angesehen.

8. Seite 108: »Nicht bekannt waren Laban mehrere [Füger-Miniaturen] . . . aus dem Besitze . . . des Barons Nathaniel (Alfons) von Rothschild.« Leisching hätte sagen müssen: »nicht zugänglich«, denn in diesem Sinne (»waren mir bisher leider nicht zugänglich«) hingewiesen hatte ich auf diese Objekte bereits in meinem Jahrbuchaufsatz. Weshalb mir aber jegliche Auskunft über sie — zumal auch bei der Ausarbeitung meines Verzeichnisses und bis zum Erscheinen des hier besprochenen Werkes, das diese Auskunft bringt — versperrt geblieben, ist Herrn Regierungsrat Leisching am allerwenigsten unbekannt.

9. Seite 109: »Wir beginnen mit dem von mir . . . bei der Fürstin Wilhelmine Auersperg aufgefundenen Bildnisse des G. Melchior Rederer. Laban, der von diesem Bildchen als verschollen spricht [was es ja seit der Füger-Auktion 1879 in der Tat gewesen!!], nennt den Dargestellten irrtümlich G. Michael Rederer.« Was nicht da war, konnte ich natürlich nicht nachprüfen. Ich hielt mich an den auch von Leisching hochgelobten Füger-Biographen F. Raab, denjenigen, der einzig und allein diese früheste unter allen erhaltenen Füger-Miniaturen erwähnt, und schrieb gewissenhaft dessen »Michael« nach, wofür mich nun Leisching ohne weiteres zu Raabs Sündenbock macht. Des sonst gänzlich unbekannten Privatmännleins Rederer Name ist nur durch die Aufschrift dieser Miniatur auf uns gekommen, Raabs Angabe war demnach für mich absolut unkontrollierbar. — Das scheinen vielleicht Kleinigkeiten: aber sie summieren sich. (NB. Warum zitiert Leisching, der doch fast alle meine Literaturangaben und Zitate nachzitiert, von den drei wichtigen Raabschen Aufsätzen aus der Neuen Freien Presse bloß einen und gar nicht die etwas veränderte Wiederholung der beiden ersten in Kábdebos Österr. Kunstchronik, I, 8 — 10? Da Leisching »auf umfassendere biographische

Charakteristik Fügers nicht verzichten kann«, wie er S. 81 sagt, so mußte er doch die Hauptquelle richtig angeben.)

10. Auf Seite 108 des Leischingschen Werkes findet sich die deplacierte Redewendung: »Verschollene Werke . . ., die wir nicht kennen, in unseren Katalog nach Labans Vorgang aufzunehmen, scheint mir nicht am Platze zu sein.« Nun, ich habe die Freude erlebt, daß gerade infolge meines Buches und insbesondere auf Grund meines Verzeichnisses eine ganze Reihe von Originalbildchen, die ich aus älteren Quellen nachweisen konnte, aber vorläufig als »verschollen« buchen mußte, wiederum aufgetaucht ist, so meine Nummern 22a, 63a, 78, 87, 88. Noch nicht aufgefunden sind dagegen meine Nummern 17a, 20a, 36a, 39, 41a, 54, 55, 76, 79, 80. (Wußte Leisching zu dieser von mir zusammengetragenen Gruppe noch einige literarisch gut beglaubigte, aber bisher unauffindbare Stücke hinzuzufügen, so mußte er diese erwähnen; ich bezweifle jedoch, daß er derlei gewußt haben wird. Jedenfalls wäre ihre Mitteilung auch heute noch sehr am Platze.) Ganz kürzlich kam auch meine Nr. 75 (sowie ihr Pendant) zum Vorschein, das Bildnis Segners, das Füger zum ersten Male berühmt gemacht hat, und das von Segners Gattin. Vgl. Städt. Museum in Riga, Katalog der Ausstellung von Gemälden, Zeichnungen und Gravüren des Malers und Kupferstechers K. C. A. Senff, 1907 (die Nrn. 104 und 105). Ich verdanke den Hinweis Herrn Direktor Dr. W. Neumann, der mir auch Photographien der beiden ausgezeichneten Bildchen verschafft hat. *Laban.*

Kunsthandwerk.

Albrecht Kurzwelly. Der Silberschatz der Halloren. Kritisches Verzeichnis. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. Verlag der Kunstanstalt Gebr. Plettner in Halle a. S. (1905). 13 S. 4°.

In der Moritzkirche zu Halle a. S. wird ein ansehnlicher Schatz von Goldschmiedearbeiten aufbewahrt, die, ihrer Entstehung nach von dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts bis in die jüngste Vergangenheit reichend, der alten Salzwirker-Genossenschaft der Halloren, der »Brüderschaft der Pfänner im Tale« oder der »wohllöblichen Pfännerschaft in Halle«, wie sie in den Widmungsinschriften wohl genannt wird, zu eigen gehören und dieser im Laufe der Jahrhunderte von Mitgliedern der Brüderschaft oder ihren Freunden etwa zum Dank für die von ihr geleistete Hülfe und Rettung in Feuersnöten, vor allem aber von den preußischen Königen zum Andenken an die noch heute beim Thronwechsel übliche besondere Huldigung durch die Halloren gestiftet worden

sind. Einer der Becher — es handelt sich durchweg um Trinkgefäße von verschiedener Form — nennt außerdem »Jerom Nabolion, König von Westphahlen« als den Geber, dem die Salzwirker-Brüderschaft am 25. Januar 1808 gehuldigt hatte.

Schon Rosenberg hatte in seinem Buch über »der Goldschmiede Merkzeichen« (1890; vgl. S. 177) auf eine Mitteilung Arthur Papsts hin des Hallorenschatzes kurz Erwähnung getan; allein eine ausführlichere Darlegung dessen, was jener Schatz in künstlerischer und kunstgeschichtlicher Hinsicht bietet, war bisher nirgends erfolgt. Diese Lücke füllt das von Kurzwelly sorgfältig und übersichtlich angefertigte »kritische Verzeichnis«, das unter anderen alle vorkommenden Marken nach dem Vorgange Rosenbergs in doppelter Größe wiedergibt und durch vortreffliche Lichtdrucktafeln der um das Zustandekommen der Veröffentlichung besonders verdienten Plettnerschen Kunstanstalt wesentlich unterstützt wird, in dankenswerter Weise aus.

Wir ersehen aus Kurzwellys Arbeit, daß außer Hallenser Goldschmieden, die natürlich das Hauptkontingent stellen, zumal in der frühesten Epoche, dem ausgehenden 17. Jahrhundert, auch Leipziger, Berliner, Magdeburger, dazu wohl noch Dresdener und Lüneburger Meister an der Herstellung der im Hallorenschatze vereinigten Werke der Goldschmiede- oder richtiger der Silbertreibkunst beteiligt gewesen sind. Die meisten dieser Becher, Pokale und Kelche erheben sich zwar nicht über eine ziemlich rohe Handwerksmäßigkeit, mehreren indessen, namentlich unter den ältesten Arbeiten, wie dem von 1689 datierten, mit ornamentalen und figürlichen Gravierungen reich und geschmackvoll ausgestatteten Becher Nr. 5 (des Kurzwellyschen Verzeichnisses) vermutlich Magdeburger Herkunft, den mit trefflicher Treibarbeit versehenen und teilweise vergoldeten Bechern Nr. 7, 8 und 10 von 1697, 1698 und 1700, die nach ihrer Ähnlichkeit und der Marke auf Nr. 10 vielleicht alle drei als Dresdener Arbeiten anzusprechen sind, dem Pokal von 1728 mit den Relieffiguren Friedrich Wilhelms I. von Preußen und Augusts des Starken von Sachsen (Nr. 15) u. a. m., mangelt es nicht an künstlerischem Reiz. In solchen Fällen wäre eine ästhetische und historische Würdigung verbunden mit dem Versuch einer Feststellung der etwa benutzten Vorlagen — in der Ornamentik von Nr. 5 scheint beispielsweise noch Paul Flynt, in der Jagdszene Jobst Amman (vgl. Andresen Nr. 85 und 192) nachzuwirken und nur die biblischen Darstellungen der oberen Ovale auf zeitgenössische Kupferstiche zurückzugehen, doch läßt sich Bestimmteres nach den Abbildungen auf Tafel I nicht sagen — ohne Zweifel gar wohl am Platze gewesen. Da indessen der Verfasser seinen begleitenden Text lediglich als eine Art kurzen Katalog aufgefaßt

wissen will und dies schon im Titel des Werkchens kenntlich gemacht hat, so wollen wir mit ihm über den angedeuteten Mangel, wie über den Mangel jedes tieferen Eindringens in den Stoff namentlich auch in gewerbegeschichtlicher Hinsicht nicht weiter rechten. Ist doch die Forschung gerade auf diesem Gebiete, so sehr sie den Untergrund für eine richtige Erkenntnis der Entwicklung des Kunstgewerbes, wie auch der älteren Kunst, bildet, bei den beträchtlichen Schwierigkeiten, die sich ihr hier in den Weg stellen, noch keineswegs in besonderem Flor. Schon die mancherlei Unsicherheiten und vielen Fragezeichen in der vorliegenden Schrift tun dies zur Genüge dar. Eben hier böte sich der Lokalforschung ein besonders dankbares Feld, dessen Erträgnisse freilich nicht so sehr kunstgeschichtlicher als vielmehr kulturgeschichtlicher Art sein würden. Aber ist nicht auch die Kunsthistorie, sobald sie die geschichtliche Entwicklung vor allem betont, in erster Linie ein Stück Kulturgeschichte? *Theodor Hampe*

Mitteilungen.

Die Heimsuchungsgruppe in S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja. Über dieses in jüngster Zeit betreffs seines Schöpfers vielumstrittene Kunstwerk gibt eine Schrift des bekannten Pistojeser Forschers Dr. Peleo Bacci (Il gruppo pistojese della Visitazione attribuito a Luca della Robbia. Firenze 1906 in 8° di pag). 20 folgende archivalische Nachrichten. Seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bestand in S. Giovanni fuorcivitas eine Brüderschaft, die »Compagnia della Visitazione della Verginea s. Elisabetta«, die ihre Gründung Lorenzo del Marruccia, dem Prior der Kirche, verdankte. Sie feierte das Heimsuchungsfest am 2. Juli an ihrem Altar in der Kirche und außerhalb derselben mit Umzügen, Musik und Wettläufen. Das künstlerisch bedeutendste Zeugnis ihrer Existenz ist die in Rede stehende Gruppe. Sie kann nicht identisch sein mit einer solchen, die schon im Jahre 1445 als am Altar der Genossenschaft stehend bezeugt wird (in perpetuum die noctuque ardere debeat unam lampadam ad onorem Dei et Virginis Marie coram figuras Virginis Marie sancte Elisabet visitationis earum in ecclesia sancti Joh. forcivit.), da die gegenwärtige Gruppe sowohl von den um jene Zeit entstandenen Frühwerken Lucas della Robbia (Auferstehung von 1443, Himmelfahrt von 1446—1450 über den Sakristeitüren im Dom zu Florenz, Relief über der Tür von S. Domenico zu Urbino von 1449) abweicht, als überhaupt einer stilistisch fortgeschritteneren Epoche der Florentiner Bildnerei angehört, als derjenigen um die Mitte des Quattrocento. Zwei Einträge vom 22. September 1507 und 22. Juli 1512 in den Rechnungsbüchern der Genossenschaft (die leider erst von 1503 an sich erhalten haben, während ihre »Akten« gar erst von 1511 an vorhanden sind) sprechen von der Anschaffung eines Schleiers (braccia sei di velo per mettere alla figura di santa Lissabeta) und eines Vorhanges (braccia XIj di tela cilestra per fare una tenda a santa Elisabetta) — drei weitere Einträge vom 9. Mai 1513, 24. April und 1. Oktober 1514 berichten von der Herstellung und Ausmalung eines Tabernakels für die Heimsuchungsgruppe (uno tabernaculo et ornamento alla nostra santa Helisabetta) und endlich eine Urkunde vom 5. Februar 1525 von einem Vermächtnis von 50 Lire zu gleichem Zwecke (in ornamento della cappella

overo tabernaculo di sancta Lisabetta perdetta e in detta Compagnia). Infolgedessen wird dann auch schon am 14. Mai 1525 »Giuliano di m°. Bartolomeo scarpellino da Firenze« (es ist dies einer der Söhne Baccios d'Agnolo Baglioni) mit der Ausführung des in Rede stehenden Tabernakels beauftragt (dasselbe fiel der für die Kunstschätze Pistojas verhängnisvollen »Riforma« des Bischofs Scipione de' Ricci zum Opfer; die gegenwärtige Nischenumrahmung stammt von 1790). Offenbar bezogen sich alle diese Anordnungen schon auf die neue Gruppe; daß diese aber 1513 vorhanden war, wird durch das, wenn auch nur ganz rohe Abbild derselben bezeugt, das die ungeübte Hand des Notars der Genossenschaft auf den Einbanddeckel des Aktenbuches hinskizzierte, indem er darunter das Datum 1513 setzte (das Buch enthält übrigens auch schon Beschlüsse aus den beiden vorangehenden Jahren). Höchst wahrscheinlich war die Gruppe schon in den Jahren 1507—1513 vorhanden, als die ersten Schritte zur Ausschmückung ihres Altars geschahen, und zwar war sie nach Dr. Baccis Meinung kaum viel früher entstanden, denn es ist anzunehmen, daß die in ihren Mitteln nicht beschränkte Genossenschaft bald für ihre würdige Aufstellung Sorge getragen habe. Hiernach wäre somit die Autorschaft Lucas della Robbia ausgeschlossen, da sein Tod um 25 Jahre hinter der für die Gruppe in Betracht kommenden Zeit zurückliegt. Dagegen macht Bacci darauf aufmerksam, daß das für S. Maria Maddalena in Florenz 1491 gemalte Heimsuchungsbild Ghirlandajos (jetzt im Louvre) das früheste, worin die hl. Elisabeth kniend dargestellt ist, der Pistojeser Gruppe als Vorbild gedient haben müsse, so genau schließe diese sich in Konzeption und Motiven jenem an. Er schließt mit dem Hinweis darauf, wie die Qualität der Glasur, die statt leuchtend und glatt, wie bei den guten Robbiaarbeiten, hier trüb und rauh ist, wie ferner die stellenweise grobe Modellierung (wie am linken Ärmel der h. Elisabeth) darauf hinweisen, daß wir uns gegenüber einer Arbeit aus dem Niedergang der Robbiaschule befinden, »die unter ihre tüchtigsten Nachfolger Benedetto Buglioni zählte«. Hiernach scheint der Verfasser unserer Ansicht wenigstens zuzuneigen, die wir im Repertorium XXIX, 47 ausgesprochen haben, wonach wir in Buglioni den Schöpfer unserer Gruppe erkennen. *C. v. Fabriczy.*

Andrea Bregno und Caradosso in Diensten Vannozzas. Interessante, auf jüngst im römischen Staatsarchiv gefundenen Urkunden beruhende Mitteilungen über einige Aufträge, mit denen die berüchtigte Konkubine Alexanders VI. und Mutter Cesare und Lucrezia Borgias die genannten Künstler beteiligte, gibt P. Fedele in einem Artikel des Archivio della

società romana di storia patria (Jahrg. 1905, S. 451 ff.: I gioielli di Vanozza ed un' opera del Caradosso). Am 4. Oktober 1500 schließt Vanozza mit den Meistern Andrea di Monte Cavallo und Giovanni da Larigo einen Vertrag betreffs Ausführung eines Sakramentstabernakels für ihre Kapelle in S. Maria del popolo (es war die links an den Chor schließende, worin ihr zweiter Gemahl Giorgio della Croce begraben lag und deren Patronat ihr unterm 25. Februar 1500 von dem Generalvikar der Augustinereremiten neuerdings bestätigt worden war, unter der Bedingung, daß sie dafür eine entsprechende Stiftung mache und sie künstlerisch ausschmücken lasse). Was die Persönlichkeit der beiden Künstler betrifft, die P. Fedele im Unbestimmten läßt, so können wir diejenige Andreas mit Andrea Bregno identifizieren, denn er wohnte im Rione di Trevi (Bertolotti, Artisti lombardi a Roma II, 299), zu welcher Region auch der quirinalische Hügel gehörte. Überdies ist es mehr als wahrscheinlich, daß Vanozza sich an ihn, als einen der angesehensten Bildhauer, gewendet haben wird, um so mehr, da er (1473) auch für Alexander das Marmortabernakel gearbeitet hatte, das dazumal noch den Hochaltar von S. Maria del popolo in nächster Nähe der Kapelle Vannozzas schmückte. Über die Person des Genossen Andreas vermögen wir keine Auskunft zu geben. Am 4. März 1501 war die Arbeit fertiggestellt, wie die damals durch Andrea auf den ausbedungenen Preis von 43 Dukaten erhobene Restzahlung von 7 Dukaten beweist. Es drängt sich die Vermutung auf, daß wir in einem der beiden heute in der ersten Kapelle des linken Seitenschiffs befindlichen Tabernakel (deren jetziger Aufbau von Alessandro Chigi herrührt, wie sein Wappen daran beweist) die für Vanozza ausgeführte Arbeit Andreas besitzen (ihre Kapelle ist seit dem 17. Jahrhundert barockisiert und hat bei dieser Gelegenheit ihren ursprünglichen Schmuck eingebüßt). Allein die Vorschriften, die der Vertrag für die Form des Tabernakels feststellt, entsprechen nicht der Gestalt des in Rede stehenden Werkes, es müßte denn dieses bei seiner jetzigen Aufstellung seinen ursprünglichen Aufbau gänzlich eingebüßt haben. Im Vertrag heißt es nämlich: uno tabernaculo nel modo et forma che ne sta uno simile nela giesia de sancto Jacobo di Spagnoli (auch dieses ist verloren gegangen) per contener el sacrato corpo di Christo Jesu. Et de questo tabernaculo . . . àno promesso di farlo simile al supradecto, excepto che dove sta una figura di Christo supra la cupula, vi serà per finimento una croce di marmo, et dove sono due figure di apostoli a lato dela cupola, vi farano doy toreti overo candeleri . . . . . . cum due porticelle ne le quale serà nela più alta sculpito uno calice, et la bassa sarà per riponere el sacramento.

Ein noch bedeutenderer Auftrag erging erst nach Vanozzas Tode (1518) an Caradosso seitens der Verwalter des Lateranhospitals, dem die-

selbe bedeutende Liegenschaften vermacht hatte mit dem Wunsche, es möge aus ihrem Erträgnis für das alte, auf Zedernholz gemalte Bildnis des Heilands in der Cappella Sancta Sanctorum ein neues Silbertabernakel angefertigt werden. Am 10. Dezember 1524 wird der betreffende Vertrag mit Caradosso, dem »excellente et celebre argentiero« abgeschlossen. Er verpflichtet sich, binnen zwei Monaten eine Zeichnung, und nach deren Genehmigung ein Holzmodell zu liefern, das mit silbernen Platten überkleidet werden soll. Die Arbeit soll innerhalb drei Jahren fertiggestellt werden. Dem Künstler werden dazu 1120 Dukaten zur Verfügung gestellt. Der Preis soll nach Vollendung des Werkes auf Grund der Schätzung von gemeinsam gewählten Schiedsrichtern bestimmt werden. Vanozza hatte bestimmt, daß mehrere ihrer Kleinodien zum Schmuck des Tabernakels verwendet werden sollten, das ein Wappen und eine Schenkungsinschrift der Stifterin enthalten sollte. Sie blieben nach ihrem Tode in der Verwahrung des Testamentsvollstreckers Girolamo Pichi und wurden am 10. Juni 1525 von dessen Enkel Paolo den Hospitalverwaltern übergeben, vielleicht weil Caradosso mit seiner Arbeit so weit war, daß er ihrer bedurfte. Indes war es ihm nicht vergönnt, sie zu Ende zu führen, da ihn 1527 der Tod abberief. Bald darauf erfolgte der Sacco di Roma, und das Werk fiel der plündernden Soldateska Karls V. zum Opfer. So läßt sich zum mindesten daraus schließen, weil der Erbe und Neffe Caradossos sich 1532 den Hospitalverwaltern gegenüber verpflichtete, die Hälfte der von seinem Oheim erhobenen 400 Dukaten zurückzuzahlen und, falls es ihm gelänge, wieder in den Besitz des zur Hälfte fertigen Werkes zu gelangen, es ihnen einzuhändigen. — Nebenbei erfahren wir durch Fedeles Forschungen, daß der Neffe Luzio 1534 die Fassade des in seinen Besitz übergegangenen Wohnhauses Caradossos in der Nähe von S. Biagio della Pagnotta durch einen Meister Giovan Pietro ausschmücken ließ. (»A m. Gio. Piettro pictor per depinger la facciata com l'arma de la Santità de papa Paulo tercio e del illustrissimo signor duca di Milano ducati 8.«) Wahrscheinlich haben wir es hier mit Gianpietro Crivelli zu tun, der das Haus Caradossos in ähnlicher Weise mit Stuccoornamenten verziert haben wird, wie er fünf Jahre später sein eigenes schmückte (s. Archivio storico dell'arte IV, 236 ff.). Das »pictor« ist wohl ein Lapsus calami.

C. v. F.





Über einige Zeichnungen alter Meister in Oxford.

Von **A. von Beckerath.**

Das fünfte Heft des von Herrn Sidney Colvin herausgegebenen Publikationwerkes alter Zeichnungen in Oxford ist wieder eine glänzende Leistung, die sich würdig den früheren Lieferungen anschließt.

Außer den bekannten Schätzen der Oxforder Galerien werden immer noch unbekannte, höchst wichtige Zeichnungen alter Meister publiziert, das vorhandene Material scheint unerschöpflich.

Die Vorzüglichkeit der Reproduktion bleibt dieselbe vortreffliche, oft gerühmte. Die wissenschaftliche Verarbeitung wird mit großer Sorgfalt und Sachkenntnis ausgeführt.

Auf einige der reproduzierten Zeichnungen will ich in dem Folgenden näher eingehen.

Leonardo da Vinci, Study of a sleeve.

The drawing shows the advanced right arm with part of the chest and shoulder of a figure leaning forward to the right.

Studie für den Ärmel des rechten Arms des Engels in dem Bilde der Verkündigung in den Uffizien. Herr Colvin sagt: »da diese Zeichnung sicher für den Ärmel des rechten Engels ist und ebenso sicher von der Hand Leonardos, so scheine die Attribution dieses Bildes an denselben, von jetzt ab, außer Zweifel.«

Er spricht damit »ein großes Wort gelassen« aus.

Die Kunstwissenschaft ist in den letzten fünfzig Jahren gewaltig fortgeschritten: sieht man auf die Scharen junger Herren, die sich dieser Wissenschaft jetzt mit Muth, Eifer und Leidenschaft widmen, so sollte man denken, daß bald alle Rätsel gelöst und alle Zweifel niedergeschlagen wurden. Leider ist das aber nicht der Fall; über nicht wenige Bilder, Zeichnungen, Skulpturen, darunter Hauptleistungen der Kunst des 15ten und 16ten Jahrhunderts, ist eine Übereinstimmung in der Beurteilung, auch kompetenter Kenner, nicht vorhanden. Woran liegt das nun? Zuerst wird man annehmen wollen, an der mangelnden Kenntnis der Beurteilenden, denn die respektiven Kunstwerke können nicht dafür, wenn ihre Autoren nicht erkannt werden. Im wesentlichen mag das richtig

sein, aber in vielen Fällen ist die Sachlage doch nicht so einfach, die Logik reicht in der Kunstbetrachtung nicht immer aus.

Wenn ein viel debattiertes Bild, das Tobiasbild mit den drei Erzengeln in der Florentiner Akademie, seit kurzem erst seinen richtigen Autor, Francesco Botticini, erhalten hat, so kam das daher, weil man sich mit diesem früher kaum bekannten Künstler näher beschäftigte und ihn kennen lernte und weil der Irrtum Vasaris, der Botticini mit Botticelli verwechselte, aufgeklärt wurde. Ein immerhin ausgezeichnetes Bild mußte einen berühmten Autor haben, man pendelte von Botticelli zu Verrocchio und umgekehrt. Bei einem genauen objektiven Vergleich mit den Werken dieser berühmten Maler (resp. Bildhauer) hätte man allerdings schon seit geraumer Zeit wissen können, daß ein Künstler ihres Ranges, dieses Bild nicht gemalt haben konnte.

Mit dem Verkündigungsbild in den Uffizien liegt es anders. Dieses kam als Domenico Ghirlandajo aus Monte Oliveto in die Uffizien. Gotti und Campana, die damaligen Direktoren der Galerie, gaben es Leonardo, wozu der alte Liphardt beistimmte, Morelli und Cavalcaselle, in seltener Übereinstimmung, hielten es für einen Ridolfo Ghirlandajo, Bode folgte dem alten Liphardt, für Berenson war es Verrocchio.

Auch die Meinungen des kunstverständigen Publikums über dieses Bild sind geteilt.

Weit größere Übereinstimmung besteht, bezüglich der kleinen Verkündigung im Louvre, die für das früheste Bild Leonardos, das auf uns gekommen ist, gehalten wird. Das Bildchen ist ein Juwel, von hohem Reiz in der Komposition und im Kolorit; die sich zueinander neigenden Figuren sind körperlich vorzüglich entwickelt (namentlich der Engel), und in ihrer Einfachheit haben sie fromme und weihevolle Stimmung.

Der Typus der Madonna ist derselbe wie in der Anbetung der Könige Florenz, im Londoner Karton, im Bilde mit der h. Anna im Louvre und in vielen Madonnen-Zeichnungen Leonardos. Auffällig erscheint mir die in ziemlich gleichen Teilen um die knienden Figuren ausgebreitete Gewandung, ein von Fra Filippo oft angewandtes, für Leonardo etwas altertümliches Motiv. Bei diesem kommt es nicht weiter vor, Verrocchio und Botticelli haben es nicht, Domenico Ghirlandajo wendet es aber wieder gern an.

Die Lokalität auf beiden Verkündigungen hat große Ähnlichkeit; auf der kleinen ist sie aber freier entwickelt und harmonischer abgerundet. Auf der größeren stört der stark hervortretende Palast rechts und das große, ungeschickte, marmorne Lesepult. Die Jungfrau erscheint wie eine vornehme, heitere junge Dame, die Audienz erteilt, das dreimal aufgenommene Gewand des Mantels macht die untere Partie zu plump

gegen den schlanken Oberkörper. Was wird die junge Dame mit ihrem übergroßen Mantel anfangen, wenn sie aufsteht? (Dieser Mantel, verglichen mit dem des Engels auf Verrocchios Taufe, ist viel geringer in Zeichnung und Malerei.) Die rechte Hand der Madonna (an dem sehr langen rechten Arm) befindet sich links von dem Buch auf dem Lesepult, aber im Vordergrund, vor dem linken Arm. Darf man das Leonardo zutrauen? Der Engel ist intimer als die Jungfrau, bleibt aber in körperlicher Entwicklung gegen den Engel des Louvrebildes zurück. Der Typus der Madonna ist ganz verschieden von dem bei Leonardo üblichen, auch der Engel ist abweichend. Beide haben sehr kleine Augen und Augenhöhlen, auch der Mund ist zu klein, das ist gar nicht leonardesk.

Morelli meinte, daß schon wegen der Verschiedenheit der Hände der Dargestellten beide Bilder nicht von Leonardo sein könnten.

Die von Herrn Colvin gerühmte sorgfältige, vollendete Malerei des mit Blumen bedeckten Vordergrundes kann ich nicht zugestehen, ich finde im Gegenteil, daß dieser Vordergrund in der Ausführung die Feinheit Leonardos vermissen läßt. Die Photographie täuscht darüber.

Der Erhaltungszustand des Bildes ist ein schlechter, die Hauptfiguren sind vielfach übermalt, ebenso der Vordergrund.

Der koloristische Totaleindruck ist wesentlich von dem des Louvrebildes verschieden.

Die Photographische Gesellschaft in Leipzig hat den leonardesken Hintergrund »allein« photographiert, der enge Beziehungen zu Leonardo zeigt; die von H. Colvin reproduzierte Zeichnung beweist, daß er an dem Bilde eventuell beteiligt gewesen ist.

Ist diese Zeichnung unbedingt eine frühe Zeichnung, wie Herr Colvin behauptet?

Jedenfalls sind der Ärmel, der Arm, die Verbindung des Arms an der Schulter, die Brust in der Zeichnung unvergleichlich vorzüglicher, als in der Malerei des Bildes; die Zeichnung ist eine wirkliche Meisterzeichnung! Ich schließe: ist das Louvre-Bild von Leonardo, so kann das Florentiner nicht von ihm sein, letzteres wird ein ihm befreundeter Künstler, dessen Namen wir bis dato nicht kennen, unter seiner Anleitung oder mit seiner Beihilfe gemalt haben.

Raffael
auf einem Blatt.

Rückseite: two sketches of an Amorino with a shield.

Vorderseite: four sketches from the life model of Men-at-Arms, letztere Zeichnung für die Hintergrundfiguren des dritten Fresko der Dichterkrönung in der Libreria in Siena.

Die Nachrichten Vasaris über die Beteiligung Raffaels an den Fresken in der Libreria in Siena (er soll die Skizzen und die Kartons dafür gemacht haben) haben vielen Staub aufgewirbelt und viele Federn in Bewegung gesetzt. Jetzt ist aber wohl allgemein die Erkenntnis durchgedrungen, daß eine Beteiligung Raffaels nicht stattgefunden hat. In Fischels Raffaelbuch sind die Zeichnungen, die sich auf die Libreria beziehen, zusammengestellt; von acht Zeichnungen wird nur noch eine als »scheint echt zu sein« Raffael zugeschrieben. Daß diese Zeichnung, die von G. Colvin publizierte, auch nicht von Raffael, sondern von Pinturricchio ist, werde ich jetzt zu beweisen suchen.

Die Zeichnung der Amorini auf der Rückseite hat Fischel nicht, sie ist wohl zum ersten Male publiziert worden. Mir war sie gänzlich unbekannt. Ein erster Blick darauf überzeugte mich, daß es sich hier nur um Pinturrichio handeln kann, der Duktus dieses Meisters ist unverkennbar. Die Kinder mit runden Köpfen, die reichlich behaart sind, mit nackten Leibern die nur mit Bändern oder schmalen Gewandstücken bekleidet sind, wie oft kommen sie nicht vor! Sie finden sich schon im Fresko der Sistina, in der Flucht des Moses, in der Kapelle Bufalini, im Appartamento Borgia und in der Libreria. Selber Morelli (Berlin 172) sagt, daß die Kindertypen Pinturricchios sich immer gleich bleiben.

Die Skizzierung der Amorini ist flüchtig aber sehr gewandt. Raffael vor Florenz zeichnet niemals so summarisch, er ist immer sorgfältiger und genauer in Angabe der einzelnen Körperteile, sein Kindertypus ist ganz verschieden von dem obigen, viel wohlgenährter. Ich beziehe mich auf die Kinder, Fischel 6, 7, 9, 79 und Mad. Connestabile, selbst die Kinder in der Madonna Solly und im Dreifigurenbild in Berlin, die nach der Meinung einiger Kunstheroen, von Pinturricchio beeinflußt sein sollen, sind doch ganz anders. Herr Colvin schreibt: »The designs are doubtless for heraldic or decorative figure, to be carved in wood.«

Das »to be carved in wood« möchte ich denn doch dahingestellt sein lassen, ich kenne zum wenigsten keinen Grund, der zu dieser Behauptung Veranlassung geben könnte. Das berühmte Stuhlwerk in San Pietro in Perugia kann doch keinen Anspruch auf Raffaels Autorschaft machen, welche doch nur der Lokalpatriotismus dort geltend macht.

Die Silberstift-Zeichnung 4 Jünglinge nach dem Modell ist sehr vortrefflich, frisch und lebendig, aber sicher nicht von Raffael.

Die Körperverhältnisse der Jünglinge sind sehr schlank und mager, die Brust zu schmal, die Skizzierung ist dieselbe summarische, flüchtige wie bei den Amorini. Die Konturen werden durch viele Strichkorrekturen gesucht, ohne richtig oder korrekt gefunden zu sein.

Darin ist Raffael Pinturricchio weit über, seine Naturanschauung ist eine viel intimere, von jeder Bewegung des Körpers gibt er Rechenschaft, die richtigen Umrisse findet er mit mehr oder weniger Leichtigkeit und bedarf durchaus nicht solcher umschreibenden Korrekturen wie Pinturricchio.

Die Hände sind bei letzterem nur angedeutet, während sie bei Raffael meistens durchgeführt sind oder in den Bewegungsmotiven sich wenigstens deutlich erkennen lassen.

Als beweiskräftig für meine Behauptungen führe ich die folgenden Zeichnungen Raffaels an: Fischel 17, ein Engel mit der Geige (Lille), 4 Naturstudien zu einer Madonna (Lille), 28, die jungen Leute in der Anbetung der Könige (Stockholm). Die Körperverhältnisse der jungen Leute (die durchschnittlich wohlgenährt, jedenfalls nicht mager sind) lassen die Vorzüge Raffaels klar hervortreten. Die Details der Hände sind wie oben bemerkt.

Besonders interessant ist der Engel mit der Geige. Voll Liebenswürdigkeit und jugendlicher Anmut, könnte er nach demselben Modell wie das Oxforder Blatt gezeichnet worden sein; er hat dasselbe steile Profil wie dort der äußerste Jüngling links.

Zuletzt komme ich mit Fischel 35 »Vier Reiter und ein Fußsoldat« (Florenz), die zu den Zeichnungen für die Libreria gehört, zum Auszug des Aeneas Sylvius, früher Raffael, jetzt schon seit langer Zeit Pinturricchio zugeschrieben. Und mit vollem Recht.

Abgesehen von der unvermeidlichen Differenz zwischen einer Silberstift- und einer Federzeichnung, zeigt diese die schlagendste Übereinstimmung mit der Oxforder Zeichnung. Der Reiter links ist wie ein Bruder der 4 Jünglinge. Die summarische, aber lebendige Skizzierung, die suchende, unentschiedene Modellierung, die mangelhaften Hände, alles stimmt mit der Oxforder Zeichnung, und beide Zeichnungen sind Studien für dasselbe große Unternehmen.

Herr Dr. Gronau, in seinem anregenden Werk »Aus Raffaels Florentiner Tagen«, nimmt die Florentiner Zeichnung wieder Pinturricchio und gibt sie Raffael. Seite 25 schreibt er: »Wo gibt es bei Pinturricchio eine Zeichnung von solcher Leichtigkeit, bei der die Hand der raschesten Konzeption so sicher zu folgen vermochte? Wo findet man eine Schattenlage gleich dieser, ganz befreit von der seelenlosen quadrierten Schraffierung, den hieratischen Augenfalten, die der umbrischen Schule eigentümlich waren?«

Ich antworte darauf: »Hier ist diese Zeichnung von Pinturricchio« die Silberstiftzeichnung der 4 Jünglinge in Oxford.

Zum Schluß ein kurzer Überblick der Chronologie. Raffael ging im Sommer 1504 nach Urbino, im Herbst desselben Jahres nach Florenz

(nach dem Cicerone soll er vielleicht vorübergehend schon 1502—1503 in Florenz gewesen sein).

Der Kontrakt für die Arbeiten in der Libreria wurde Mitte 1502 in Siena mit Pinturricchio abgeschlossen. Von Mai bis Oktober 1503 wurde ein Teil der Decke fertig. Nach dem Tode Pius' III. Oktober 1503 kam die Arbeit ganz zum Stillstand und wurde erst 1506 wieder in Angriff genommen, 1508 wurde das Werk vollendet.

Von der ganzen Komposition der Freske der Dichterkrönung, ist kein Entwurf auf uns gekommen. Das Programm der Geschichten für die Libreria war im Kontrakt fixiert. Pinturricchio wird doch nicht alle Kompositionen im voraus entworfen haben, sondern wahrscheinlich nur eine oder ein paar zur Probe. Nehmen wir an, daß die dritte Freske mitsamt den Hintergrundfiguren, als die Arbeiten in der Libreria wieder aufgenommen werden sollten, Ende 1505—1506, entworfen worden ist, so bliebe Raffaels Beteiligung um so mehr ausgeschlossen.

Hugo van der Goes. The story of Jacob and Rachel.

Herr Colvin schreibt: »Vlämische Zeichnungen des 15ten Jahrhunderts von dieser Größe, Vollendung und Bedeutung sind sehr selten, vor allem äußerst selten solche, die einem bestimmten Meister mit Sicherheit zugeschrieben werden können. Die Zeichnung trägt keinen traditionellen Namen, aber die Typen, die Gewandung, die Landschaft sind genau die von van der Goes, die Landschaft vor allem hat identischen Charakter mit dem Portinari-Altar, die leidenschaftliche dramatische Aktion des Jakob, sein Ausdruck weisen in dieselbe Richtung, ebenso auch die lebendige realistische Darstellung von Episoden aus der Geschichte von David und Abigail, einem verloren gegangenen Werk des Meisters, das nur noch in Kopien existiert.«

»If in some details of the execution especially the animal drawings, are weaknesses, we should hardly expect the care of just the same kind, as occur in the masters authenticated works.«

Die Zeichnung ist hochbedeutend, indem sie uns jedenfalls ein verloren gegangenes Bild des großen Meisters vor Augen bringt, sie ist zudem von vorzüglicher Qualität, namentlich im Ausdruck der dargestellten Personen.

Von van der Goes selber, wie Herr Colvin meint, kann sie aber, meines Erachtens, unmöglich sein, sie trägt in der Mache, in der Technik durchaus den Charakter des 16ten Jahrhunderts.

Eigenhändige Zeichnungen der großen niederländischen Meister des 15. Jahrhunderts in dieser Art sind nicht allein selten, sondern kommen meines Wissens überhaupt nicht vor. Mit Ausnahme etwa der h. Bar-

bara von Jan van Eyck, die aber mehr Vorbereitung zu einem Gemälde ist und jedenfalls ganz verschiedene Mache hat.

Die Reservation, die Herr Colvin wegen mancher Schwächen in der Ausführung einiger Details macht, kann ich für ein Originalwerk von van der Goes, wo es sich wie hier um eine ganz ausgeführte Zeichnung handelt, nicht gelten lassen. Der Künstler gibt in seinen Werken jeder Person, jedem Gegenstand ein der Natur auf das genaueste nachgeahmtes selbständiges Dasein, da kommen keine Schwächen in der Ausführung der Details vor.

Wer, Kenner oder Laie, ist nicht entzückt von dem unvergleichlichen Stilleben im Mittelstück des Portinari-Altars, dem Alberello mit den Lilien, dem Glas mit Ackelei, dem Bündel Stroh dahinter!

In der Oxforder Zeichnung gibt es aber große Schwächen und Ungenauigkeiten in den Details, die stark gegen die Lebendigkeit im Ausdruck der Hauptfiguren kontrastieren. Der Ochse in der Öffnung links, ist von unförmlicher Länge, die Schafe sind nur oberflächlich gezeichnet, ebenso die kleinen Figuren im Hintergrund, das Tier unter dem Stab des Schafhirten links ist eine formlose Kritzelei.

Die Extremitäten der Hauptfiguren ermangeln eines intimen Naturgefühls.

School of Botticelli

Vorderseite: Head and bust of a young woman.

Rückseite: Figure of Minerva.

Herr Colvin urteilt über die Zeichnung der Vorderseite: »Effective but second rate work of somewhat coarsely, vigorous handling«, ferner »Differenzen wie sie im allgemeinen zwischen einer Zeichnung und dem korrespondierendem Bild bestehen, lassen schließen, daß die Zeichnung eine Originalstudie nach dem Leben ist, wonach das Bild gemalt worden ist mit Zusätzen und Veränderungen im Detail. Dies kann in diesem Fall möglich sein, aber wir müssen zögern, es zu bestätigen, in Anbetracht des großen Kontrastes zwischen der kühnen (bald) wenig feinen Mache der Zeichnung und der sorgfältigen Ausführung des Bildes«, (in Frankfurt a. M.).

»Die Auslassung aller Details machen es schwierig anzunehmen daß die Zeichnung eine Kopie des Bildes sein kann.«

Auf mich macht die Studie einen frischen lebendigen Eindruck, ich halte sie für eine Originalstudie Botticellis nach dem Leben; nach dem oben Mitgeteilten, scheint Herr Colvin doch eigentlich derselben Ansicht zu sein, ich habe jezt den gleichen Eindruck wie früher, wo ich die Zeichnung im Original, verschiedene Male zu verschiedenen Zeiten gesehen habe. Die geringe Sorgfalt in der Ausführung mag mit

der Größe (andere Zeichnungen von Botticelli in dieser Größe existieren meines Wissens nicht) oder mit der Eile, womit sie ausgeführt worden ist, zusammenhängen, ich kann darauf keinen Wert legen, ich halte mich an das, was vorliegt, was ich vorzüglich finde.

Die Minerva auf der Rückseite ist ein schwaches Werk und mag mehr als billig die Beurteilung der Zeichnung auf der Vorderseite beeinflußt haben.

Obgleich ich aus langer Erfahrung weiß, daß Herr B. Berenson sich in exzentrischen Urteilen zu bewegen liebt, kann ich doch wirklich nicht begreifen, daß er diese schöne Zeichnung der Vorderseite, »a very wretched scrawl nach dem Frankfurter Bilde« nennt.

Ich wünschte, daß ich »diese Kritzelei« besäße.

Das Triptychon der St. Johanniskirche zu Nürnberg.

Von **Carl Gebhardt.**

Die kleine Kirche auf dem St. Johannisfriedhof zu Nürnberg birgt ein Triptychon des 15. Jahrhunderts, das, von der kunstgeschichtlichen Forschung noch wenig beachtet, dennoch für die Geschichte der Nürnberger Malerei von großer Bedeutung ist. Das Altarwerk ist von kleinen Dimensionen, das Mittelbild 117,5 × 73 cm, die Flügel je 119 × 30 cm. In der Mitte findet sich eine Kreuzigung: Christus und die beiden Schächer an hohen Kreuzen, links vorn die Gruppe der zusammenbrechenden Maria mit Johannes und den Frauen, rechts der römische Hauptmann, auf den Gekreuzigten weisend, ein gepanzerter Römer und Longinus mit der Lanze, im Hintergrund unter goldnem Himmel eine Landschaft mit buschbewachsenen Hügeln und dem Ausblick auf eine Stadt und auf Berge. Auf dem rechten Flügel sieht man durch eine balustradengekrönte Vorhalle in einen kuppelüberdeckten Dom, in dem zwei Schergen den an eine Säule gebundenen Christus geißeln, während ein dritter Scherge ganz im Vordergrunde noch seine Rute bindet. Der linke Flügel enthält die Verspottung Christi vor dem Palaste des Pilatus: ein Kriegsknecht drückt ihm die Dornen ins Haupt, der zweite schlägt ihn mit dem Stab, der dritte kniet vor ihm und speit ihn an; Pilatus, in einer Halle seines Palastes, sieht nachdenkend zu, während ihm die Botschaft seines Weibes überbracht wird. Die Rückseiten der Flügel enthalten in flüchtiger, skizzenhafter Ausführung sechs kleine Darstellungen: oben links das Gebet in Gethsemane, rechts den Judaskuß, in der Mitte links die Geißelung, rechts die Dornenkrönung, unten links Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, rechts die Grablegung.

Die bedeutsamste Darstellung dieses Passionsaltares enthält der rechte Flügel. Über die Balustrade der Vorhalle hinweg trifft der Blick auf zwei metallgedeckte Kuppeln, die so angeordnet sind, daß die hintere als die höhere über die ihr vorgelagerte seitlich hinwegschaut.

Die Kirche ist also von einem System von Kuppeln, mindestens von dreien, überdeckt gedacht. Die Form der Kuppeln selbst aber, die nur durch den Zwang des Raumes ein wenig zu sehr ins Flache geraten sind, ihre Metallbekleidung und vor allem ihre von Kreuzen überragten Laternen lassen keinen Zweifel daran zu, daß die Kuppeln von San Marco ihnen zum Vorbild gedient haben. Auf Venedig weisen denn auch alle anderen architektonischen Details dieses Flügels hin. Die Balustrade, die die Vorhalle der Kirche auf dem Bilde krönt, gibt auch mit etwas anders geformten und enger gestellten Pfosten, aber mit genau den gleichen Eckpfosten der Vorhalle von San Marco ihren Abschluß. Den Rundbogen, durch den der Blick in die Vorhalle und weiter in die Kirche fällt, erkennen wir selbst in seinen mangelhaften Proportionen als den wohlbekannten überhöhten Rundbogen der venezianischen Architektur, und wie hier auf dem Bilde, so wird er auch in Venedig, etwa am Fondaco dei Turchi oder am Palazzo Donà, von Medaillons flankiert. Auch die Kapitelle der Pfeiler und der Säule dürfte es nicht schwer sein in Venedig wiederzufinden. An der Schmalseite der Vorhalle sehen wir über einem überhöhten Rundbogen, der niedriger gehalten ist als der Rundbogen der Vorderseite, eine Nische, in der eine kleine Bronzestatue steht, eine nur mit einem Tuch verhüllte Gestalt, die anscheinend einen Spiegel in der Hand hält, vielleicht eine Vanitas. Einen solchen schmalen und niedriger gehaltenen Rundbogen mit darüber eingelassenem plastischen Schmuck finden wir auch an San Marco, und zwar an der Rückseite des überstehenden Teiles der Vorhalle, der nach der Porta della carta hin geht. Auch der Fliesenbelag des Bodens und die Kassettierung der Decke scheint mir eher venezianisch als nordisch zu sein. Hätte der Künstler venezianische Architektur nur aus irgend welchen an sich kaum wahrscheinlichen Abbildungen gekannt, so dürfen wir annehmen, daß er sich entweder genau an ein Vorbild gehalten oder gerade in stilwidrigen Abweichungen seine Unsicherheit offenbart hätte. Die Sicherheit aber, mit der er das Ganze bis in die Details hinein aus venezianischen Elementen komponiert und mit der er das Gegebene den Bedürfnissen seiner Darstellung anpaßt, läßt nur einen Schluß zu: Der Meister des Triptychons muß selbst in Venedig gewesen sein.

Noch ein weiteres sehr merkwürdiges Detail findet sich auf dem rechten Flügel, die beiden Medaillons über dem Rundbogen. Sie enthalten in Bronzereliefs von etwa 3 cm Durchmesser die Profilbildnisse zweier Cäsaren im Stile antiker Medaillen. Auch sie weisen auf Italien hin und lassen uns vermuten, daß dem Meister die Kunst Pisanellos

nicht fremd geblieben ist, eine auffällige Erscheinung bei einem Künstler, der seine Heimat nicht verlassen hätte, aber eine sehr leicht verständliche bei einem, der Oberitalien besucht hat.

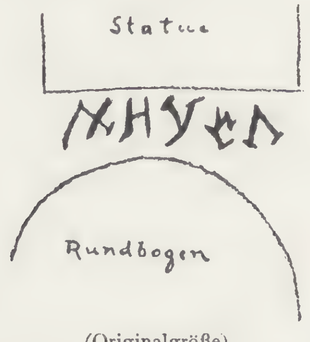
Auch die Gestalt des römischen Kriegers in Schuppenpanzer und Flügelhelm, der auf dem Mittelbilde zu Füßen des bösen Schächers steht, können wir uns keinenfalls auf dem Boden der deutschen Kunst entstanden denken. Wiederum finden wir ähnliche Erscheinungen nur in Oberitalien: Jacopo Bellini hat solche Helme und solche Rüstungen gezeichnet.

Die Landschaft des Kreuzigungsbildes unterscheidet sich völlig von der Landschaftsauffassung, wie sie aus der niederländischen Kunst in die deutsche übernommen worden ist, wenn es auch nicht ganz leicht ist, mit Bestimmtheit zu sagen, welche Landschaftsauffassung ihr denn zum Vorbild gedient hat. Am ehesten scheint doch wohl ihr Charakter in der Linie zu liegen, die von der Landschaftsdarstellung Gentile da Fabrianos zu einer solchen führt, wie sie uns in dem berühmten (oberitalienischen?) Tondo der Anbetung im Berliner Museum entgegentritt. In der deutschen Kunst jener Zeit habe ich eine Landschaft von einigermaßen ähnlichem Charakter sonst nur noch ein einziges Mal beobachtet: in dem Calvarienberg des städtischen Museums zu Frankfurt, der, wie ich demnächst zeigen werde, 1445 von Hans von Metz für die dortige Barfüßerkirche gemalt wurde. Aber gerade dieser Künstler ist in der offensichtlichsten Weise von Pisanello beeinflußt (vgl. Thode, die Malerei am Mittelrhein, im Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen XX, 1900, S. 73 f.), mit dem er vor allem auch den hohen Augenpunkt gemein hat. Demgegenüber scheint der Meister unsres Triptychons schon eine spätere, fortgeschrittenere Landschaftsdarstellung vor Augen gehabt zu haben.

Nicht ohne ein gewisses palaeographisches und sprachliches Interesse sind die Inschriften der Heiligenscheine. Wenn man von dem nachher zu erwähnenden Dreikönigsaltar der Lorenzerkirche absieht, findet man in ihnen die erste Anwendung der Antiqua-Schrift in der Nürnberger Kunst, freilich einer Antiqua, die von allerhand gotischen Anhängseln nicht frei ist. Auffällig ist es, daß Maria von Magdala Maria Madaelina genannt wird. Sollte hierin nicht die italienische Namensform von Einfluß gewesen sein? Auch die Maria Kleophae erscheint wohl etwas italianisiert (mit Auflösung des l zu i) als Maria Kieve.

Noch ein andres aber hat der Meister in Italien gelernt: er hat, wenn ich richtig sehe, sein Werk signiert. Auf dem rechten Flügel

finden sich unter der Nische, in der die Bronzestatue steht, fünf geheimnisvolle Zeichen:



(Originalgröße)

Offenbar ahmen sie die Form von Steinmetzzeichen nach. Sollten sie bloß den Wirklichkeitseindruck verstärken, so wären sie sicherlich, wie es ja solche Zeichen immer sind, über verschiedene Stellen der Steinfläche verteilt. Auch einen bloß dekorativen Zweck, wie ihn wohl hebräische Buchstaben oder buchstabenähnliche Ornamente haben, können sie an dieser Stelle nicht erfüllen. Daher müssen wir wohl annehmen, daß sich irgend ein Sinn mit ihnen verbindet. Der nächstliegende Gedanke, daß sie bestimmt seien, die Statue zu deuten, führte mich zu keinem Resultat, aber gerade bei diesem Bemühen ergab sich mir ungewollt etwas ganz anderes, als was ich versuchte hineinzulesen. Unzweideutig ist nur der dritte Buchstabe, ein y, und der vierte, ein r; der letzte ist an dieser Stelle sicher nicht das gotische Zahlzeichen für 7, sondern ein griechisches Λ, der zweite ist ein lateinisches H oder ein griechisches H. Der erste Buchstabe ist so ohne weiteres nicht zu lesen; er hat Haarstrich und Grundstrich eines Π, nur ist der obere Querbalken anstatt gerade von links nach rechts schräge von links oben nach rechts unten gelegt. Dennoch fügen sich, wie mir scheint, die Zeichen zwanglos zu dem Worte ΠΗyrΛ zusammen, und Peurl ist der Name einer wohlbekundeten Künstlerfamilie in Nürnberg.

Der Gedanke, den Künstlernamen durch Steinmetzzeichen oder Inschriften anzudeuten, ist der deutschen Kunst jener Zeit nicht völlig fremd. Auf dem Baseler Bilde vom Priester des Alten Bundes hat auch Conrad Witz das W seines Namens als Steinmetzzeichen angebracht, den Buchstaben durch ein Schrägerlegen des ersten Schenkels absichtlich verstellend. Ohne die Verkleidung, aber ebenfalls in einer Schrift, die aus zwei Alphabeten, Antiqua-Majuskeln und gotischen Lettern, bunt gemischt ist, hat Multscher einmal seinen Namen als Inschrift an einer Wand gegeben (auf der Tafel des Pfingsfestes im

Berliner Museum). Die Verwendung griechischer Buchstaben, die erstaunlich wäre für einen Maler des vorhumanistischen Nürnberg, kann uns nicht verwundern bei einem Künstler, der Oberitalien besucht hat: dort war solche Kenntnis — man denke an den Kreis Squarciones und an Mantegnas griechische Signatur — leicht zu gewinnen. Ja, man ist geradezu versucht, den Gedanken des Meisters, warum er diese und keine anderen Zeichen gewählt hat, nachzudenken: Das H ist wohl an Stelle des nächstliegenden (griechischen) E getreten, weil dieses zugleich auch dem lateinischen Alphabete angehört und es dem Meister offenbar darauf ankam, daß die in Nürnberg noch ungewohnte Signatur nicht ohne weiteres als solche erkannt werde; Y und T dagegen vermeiden glücklich die dem Charakter der Steinmetzzeichen minder angemessene Rundung von Υ und P.

Wer ist nun der Meister des Triptychons, dessen künstlerische Herkunft wir bestimmt, dessen Namen wir genannt zu haben glauben? Zuerst hat J. P. Rée (Kunstchronik XXIII, 1887/88, S. 67) das Altärchen von St. Johannis neben dem Hallerschen Altar in St. Sebald dem Meisters des Tucherschen Altares als ein späteres Werk zugeschrieben. Thode hat, noch andre bedeutsame Werke hinzufügend, den Tucher-Meister zu jener gewaltigen Persönlichkeit gestaltet, die uns durch ihn vertraut geworden ist, und auch er hat in unserm Altärchen ein Spätwerk dieses Künstlers gesehen (Malerschule von Nürnberg S. 71 f.). Graf Pückler-Limpurg (Kunstchronik N. F. XII, 1900/01, S. 163) gibt es ihm ebenfalls, vermag aber keine spätere Periode darin zu erkennen. Es war meines Erachtens eine glückliche Wahl, daß Schulz, der Leiter der historischen Abteilung auf der Nürnberger Jubiläumsausstellung 1906, die Kunst des Tucher-Meisters gerade durch dieses Altärchen vertreten ließ; auch er sieht in ihm ein fortgeschrittenes Werk des Künstlers der Heilsbronner Madonna (Zeitschrift für christliche Kunst XIX, 1906, Sp. 132f.). Dörnhöffer (Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, 1906, S. 448) erklärt es für ein minder bedeutsames Werk des Tucher-Meisters.[1])

Wenn man mit dem großen Eindruck des Tucherschen Altares vor unser Triptychon hintritt, wird man enttäuscht sein. Der Meister, der Gestalten von solcher Erhabenheit wie den hl. Adjutor in der Frauenkirche, den hl. Laurentius in St. Lorenz oder die Heilsbronner Madonna zu schaffen wußte, hat seinen Gruppenkompositionen nicht die gleiche Größe zu geben vermocht. Vielleicht mag auch der kleinere Maßstab seine monumentale Kunst beengt haben — auch das Hallersche Altärchen

[1]) Ich sehe nachträglich, daß in einem Aufsatze des Burlington Magazine vom Januar 1907 (X, S. 257 f.) der Versuch gemacht ist, das Triptychon dem Lukas Moser zuzuschreiben, doch erübrigt es sich, auf diese Attribution einzugehen.

scheint mir um vieles schwächer als der Tuchersche Altar. Der eingehenden und immer wiederholten Untersuchung zeigen sich jedoch so viele Übereinstimmungen mit den anderen Werken des Meisters, daß ihnen gegenüber die auftauchenden Zweifel über seine Urheberschaft nicht bestehen können. Vor allem der Crucifixus stimmt genau überein mit jenem selbst in seiner Verzeichnung großen Akte des Schmerzensmannes auf dem Bild mit den drei Heiligen in der Lorenzkirche. Der Kopf, die Hände, die Füße, die Bauchmuskulatur sind in völliger Übereinstimmung, nur die Beine stehen in richtigerem Verhältnis zum Oberkörper und lassen dadurch die Gestalt nicht mehr so lastend schwer erscheinen, und das Schamtuch, das dort durchsichtig war, um nichts von der Muskulatur zu verhüllen, hat wieder seine gewöhnliche Form angenommen. Der römische Hauptmann entspricht im Typus dem hl. Kaiser Heinrich, die zusammenbrechende Maria der hl. Kunigunde auf jenem Bilde in St. Lorenz, ohne freilich der ruhigen Größe dieser vornehmen Gestalten gleichzukommen. Am auffallendsten ist die Übereinstimmung, die zwischen dem Kopf des hl. Johannes und dem des hl. Veit auf dem Tucherschen Altare besteht; auch der hl. Laurentius in St. Lorenz ist mit ähnlichem blondgelockten Haupt, nur mit etwas hagereren Zügen gebildet. Der Crucifixus zwischen Maria und Johannes auf der Außenseite des linken Flügels gleicht dem Crucifixus der Frauenkirche. Ferner vergleiche man die Haltung des Christus anspeienden Mannes auf dem linken Flügel mit der des Apostels Thomas vorn auf der Himmelfahrt Mariae des Tucherschen Altares. Von den Übereinstimmungen im Detail scheinen mir namentlich die Hände charakteristisch mit den langen, dürren Fingern, die ein überlanges erstes Glied und tiefe Falten in den Gelenken haben.



Den entscheidenden Beweis aber nicht nur für die Identität des Künstlers, sondern auch für die Richtigkeit meiner Lesung des Künstler-

namens bringt, wie ich glaube, eine zweite Inschrift, die sich auf einem Hauptwerke des Tucher-Meisters findet. Auf dem Dreiheiligenbild der Lorenzkirche fällt von den Schultern des Schmerzensmannes der Königsmantel der Verspottung. Ein breites Band schließt ihn am Halse ab, dessen Enden ein wenig über die Brust hin verlängert sind. Auf den beiden Teilen des Bandes, die an der rechten und an der linken Schulter sichtbar werden, findet sich jene Inschrift. An der linken Seite besteht sie aus vier Buchstaben, von denen wir die drei letzten ohne Schwierigkeit als ANS entziffern; der erste ähnelt etwas einem m, darf aber wohl als ein h gelesen werden, dessen erster Vertikalstrich verkürzt und dessen Horizontalstrich verlängert und mit einem vertikalen Anhängsel verziert ist. Ganz fraglos scheint mir die Inschrift auf der rechten Seite; der erste Buchstabe ist zwar durch die erhobene Hand an der einen Ecke etwas verdeckt, doch nicht so, daß wir nicht ohne Mühe, die beiden Vertikalstriche und den darübergelegten Horizontalstrich in Gedanken ergänzend, ein Π erkennen könnten. Die Inschrift lautet:

hANS ΠEURLN

Es ist derselbe Künstlername in der gleichen merkwürdigen Mischung der Schriftarten, wie ihn die Inschrift des Triptychons der St. Johanniskirche uns offenbart hat. Peurlin, hier verkürzt in Peurln, kommt ebenso häufig wie die kürzere Form Peurl in den Urkunden vor.

Nicht an bedeutungslose Stelle hat der Meister den Namen gesetzt, mit dem wir ihn nennen sollen. Was er uns hier gibt, ist die Gestalt des leidenden Gottes nicht mehr, wie sie der Kunst traditionell war, sondern die Darstellung des nackten Menschen. Was sonst nur in der Gestalt des Urvaters erlaubt war, gibt sein kühnerer Geist in der Gestalt Christi; ja er wagt das Äußerste und malt auf den fertigen Akt nur zum Schein ein Schamtuch, das dem Blick nichts verbirgt. Mit unerbittlicher Wahrheit stellt er den gewaltigen Körper dar, wie er vor ihm gestanden sein muß, und dann, stolz zu seinem Werke sich bekennend, bezeichnet er es mit seinem Namen.

Die Gewißheit, die wir nunmehr aus den beiden Inschriften über den Namen des Tucher-Meisters gewonnen haben, ermöglicht es uns, auch eine dritte Inschrift zu verstehen, die sich auf dem Tucherschen Altare selbst befindet. Am Gewandsaum des einen Grabwächters auf dem Auferstehungsbilde sind zwei Worte in sehr augenfälliger Schrift, Schwarz auf Gelb, zu sehen, von denen das erste aus vier, das zweite aus fünf Zeichen besteht. Fraglich ist das erste Wort. Sein erstes

Zeichen setzt sich zusammen aus einem dicken Querstrich, der von einem etwas schrägen Vertikalstrich von rechts oben nach links unten durchzogen ist, an den sich an der Schneidestelle ein zweiter schräge nach rechts unten führender Vertikalstrich ansetzt; der allgemeine Typus, der diesem Buchstabengebilde zugrunde liegt, ist wohl ein h. Das dritte Zeichen ähnelt einer 2; als Buchstabe läßt es sich wohl am ehesten als Ƨ deuten. Der zweite Buchstabe ist A, der vierte N. Die vier ersten Buchstaben des zweiten Wortes sind unzweideutig; der fünfte ist nur zum Teil sichtbar, kann jedoch kaum anders denn als ℜ ergänzt werden. Die ganze Inschrift heißt somit:

hAƧN APEYℜ

Ich glaube nicht, daß es zu kühn sein wird, hinter der Verstellung und Umstellung dieser Buchstaben den Künstlernamen H a n s P e u r l wiederzuerblicken. Zumal das zweite Wort scheint mir fraglos; wir haben es wohl als den allein sichtbaren Teil einer fortlaufend gedachten Inschrift [PEYℜ]APEYℜ[A . . .] anzusehen. Solche ununterbrochenen Inschriften, aus dem Worte MARIA gebildet, finden sich ja nicht selten an Gewandsäumen.

Welche S t e l l e u n t e r d e n W e r k e n des Tucher-Meisters nimmt nun das Triptychon der St. Johanniskirche ein? Meines Erachtens kann es nur an das Ende seiner Laufbahn gesetzt werden, denn es ist zwar nicht an innerem Gehalte das größte, aber doch im Ausdrucke das freieste, was er geschaffen hat. Solche Verzeichnungen, wie sie noch das Bild in St. Lorenz namentlich im Ansatz der Arme aufweist, finden sich hier nicht mehr. Vergleicht man die vierfache Darstellung des Christus, die er gegeben, so möchte man in dem Hallerschen Altärchen sein frühestes Werk sehen; ihm mag der Tuchersche Altar gefolgt sein, und zwar zuerst das Innere, dann die Außenseite der Flügel mit dem hl. Adjutor und dem hl. Veit, danach die Tafel der drei Heiligen mit dem Schmerzensmann in St. Lorenz und schließlich unser Triptychon. Das Heilsbronner Schutzmantelbild könnte wohl zwischen dem Altar der Frauenkirche und dem Lorenzer Bild entstanden sein.

Daß der Meister gerade in seinem letzten Werke ein Neues gibt, indem er den landschaftlichen Hintergrund einführt, ist auffällig, aber vielleicht nicht unerklärlich, wenn man die Z e i t in Betracht zieht, in welcher dieses Werk entstanden sein muß. Graf P ü c k l e r - L i m p u r g (a. a. O. S. 163 f.) glaubte einen Anhalt für die D a t i e r u n g des T u c h e r s c h e n A l t a r e s gefunden zu haben, indem er nachwies, daß

Berthold Tucher, der mutmaßliche Stifter, von 1446 bis 1456 Pfleger der Frauenkirche gewesen; da er wohl entweder zum Dank für die Stiftung zum Pfleger ernannt worden sei oder zum Dank für die Ernennung den Altar gestiftet habe, dürfe man diesen um das Jahr 1446 datieren. Diese Schlußfolgerung war jedoch hinfällig, denn der Tuchersche Altar ist für die Karthäuserkirche, nicht für die Frauenkirche gestiftet und erst spät in diese übertragen worden (vgl. Thode a. a. O. S. 58).[2] Am wahrscheinlichsten bleibt immer noch, mit Thode (a. a. O. S. 77) anzunehmen, daß der Altar mit den Pestheiligen Veit und Adjutor zum Dank für die Errettung aus der großen Seuche des Jahres 1451 gestiftet wurde und daher in der ersten Hälfte der 50er Jahre entstanden ist. Wir werden dann wohl nicht fehlgehen, wenn wir das Altärchen von St. Johannis an das Ende der 50er oder in den Anfang der 60er Jahre verlegen. Inzwischen war aber in der Nürnberger Kunst eine große Wandlung eingetreten. Der niederländische Stil hatte seinen Einzug gehalten. Das erste Werk, das die Kenntnis der niederländischen Kunstübung verrät, hat man im Löffelholzschen Altar gesehen, der seiner Inschrift zufolge nach 1453 und jedenfalls noch in den 50er Jahren entstanden sein muß. Ohne zu wissen, daß diese Ansicht schon in der Literatur vertreten worden sei, hatte ich die Überzeugung gewonnen, daß das Altärchen mit der Anbetung der Könige an den Chorpfeilern von St. Lorenz von keinem andern gemalt sein könne, als vom Meister des Löffelholz-Altares, und ich stimme den Ausführungen Weisbachs (in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. IX, 1897/98, S. 241) vollkommen bei, wenn er in ihm das früheste Werk dieses Meisters erblickt. Noch heute, wenn uns die frühlings-

[2]) Warum man gerade in Berthold Tucher den Stifter des Altars vermutet, ist mir nicht klar. Ich möchte viel lieber an seinen Neffen Endres Tucher, genannt der »Baumeister« denken, der »mit Bewilligung seines unfruchtbaren Weibes« im Anfang der 70er Jahre als Konventsbruder in das Karthäuserkloster trat, in dasselbe Kloster also, für das in den 50er Jahren ein Tucher das Altarwerk gestiftet hat. Auffällig ist, daß nur das Tuchersche Wappen und nicht auch das Wappen der Frau des Stifters am Altar sich findet. Auch das würde an sich wohl eher zu dem kinderlosen und mit einer Fremden (einer Adelhaid Gundlach von Bamberg) verheirateten Endres, als zu dem dreimal verheirateten Berthold Tucher stimmen. Wahrscheinlich läßt aber das Fehlen des Allianzwappens auf eine Stiftung der Tucherschen Gesamtfamilie schließen. Die jetzige Predella des Altars ist natürlich neu und würde nichts beweisen, da man ja immerhin die Wappen vereinfacht haben könnte. Aber Murr (Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in Nürnberg, 1778, S. 330), der noch die ursprüngliche Predella in der Karthäuserkirche gesehen, versichert, der Altar sei »vom Geschlechte der Tucher« gestiftet. Über die Form der verlorenen Predella berichtet er: »Unten sind die Thüren der zwey Reliquienbehältnisse auch sehr schön gemalt. Außen sieht man vier Heilige auf jeder Thüre, und eben so viel inwendig. Halbfiguren.“

gleiche Anmut dieses Werkes bezaubert, glauben wir zu fühlen, daß es den Nürnbergern einst davor gewesen sein muß, als sei ihnen eine neue Welt geschenkt worden: Die Landschaft hat Besitz ergriffen von der Nürnberger Malerei. Nehmen wir aber an, wie es diese Erwägungen uns nahe legen, daß das Altärchen in St. Lorenz demjenigen in St. Johannis zeitlich vorangegangen ist, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß hier das post hoc ein propter hoc bedeutet. Der Fülle und dem Reichtum des neuen Stiles durfte der ältere Künstler nicht nachstehen, und er griff zurück auf das, was er gesehen und gelernt hatte. Zum ersten Male streitet in der Nürnberger Kunst der Süden mit dem Norden.

Eine eingehende Prüfung der übrigen Arbeiten des Meisters wird zu erweisen haben, ob uns das Triptychon der St. Johanniskirche wirklich den Schlüssel zum Verständnis seiner Kunst geboten hat. Ich möchte an dieser Stelle eine solche nicht unternehmen, da ich bald sein Werk in weiterem Rahmen und mit den nötigen Abbildungen zu behandeln denke. Nur auf eines möchte ich hinweisen. Man hat angesichts des Tucherschen Altares die Frage aufgeworfen, unter welchen Eindrücken der Meister seinen Stil gebildet habe. Thode, der ihn aus der Kunst des Meisters vom Imhofschen Altare hervorgehen läßt, denkt an die Möglichkeit, daß er Werke Jan van Eycks gekannt habe, ohne jedoch einer solchen Kenntnis eine entscheidende Bedeutung beizumessen (a. a. O. S. 75 f.). Mit größerer Entschiedenheit hat neuerdings Dörnhöffer (Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, 1906, S. 448) auf einen Einfluß des Meisters von Flémalle hingewiesen.[3] Die Möglichkeit, daß er schon Werke der niederländischen Kunst gekannt habe, will ich nicht geradezu in Abrede stellen, obwohl ich an einen direkten Einfluß derselben so wenig zu glauben vermag, wie seinerzeit Seidlitz (Repertorium für Kunstwissenschaft XIV, 1891, S. 321). Entscheidend aber scheint mir gerade für den Stil des Tucherschen Altares die Kenntnis der oberitalienischen Kunst gewesen zu sein. Die Darstellung der Verkündigung entspricht in ihrem Kompositionsschema dem der älteren venezianischen Malerei, wie wir es in den Verkündigungsbildern Lorenzo Venezianos finden. Die Darstellung des Kirchenvaters in der Vision des hl. Augustin lehnt sich keinenfalls an nordische, wohl aber an italienische Beispiele an; wir haben die gleiche Anordnung von Kirchenstuhl,

---

[3] Der Hinweis Dörnhöffers auf die Übereinstimmung des einen Wächters am Grabe auf dem Tucherschen Altar mit dem Zuschauer auf dem Frankfurter Fragmente des Meisters von Flémalle scheint mir nicht zwingend. Das Motiv des aufschauenden und die Augen beschattenden Mannes könnte wohl auch aus der älteren Nürnberger Kunst entwickelt sein; es findet sich ähnlich schon auf dem Auferstehungsbilde vom Meister des Wolfgangsaltares.

Pult und Geräteschrank etwa in den Fresken der Kirchenväter in San Fermo zu Verona. Die Durchführung des Stillebens gerade auf diesem Bilde scheint mir viel eher als im Geiste des niederländischen Realismus in dem des oberitalienischen gehalten zu sein; wir begegnen ihm, wohl nur um wenige Jahre früher, auch in den Kirchenväter-Darstellungen der Eremitani-Kapelle, die man bisher dem Niccolò Pizzolo zugeschrieben hat, die aber nach der Notiz Lazzarinis in der Rassegna d'Arte (Anno VI, No. 9 vom September 1906) das urkundlich beglaubigte letzte Werk des Giovanni d'Alemagna und des Antonio da Murano bilden. Vor allem aber müssen uns jene herrlichen Gestalten des hl. Adjutor und des hl. Veit ihrer Entstehung nach völlig unverständlich bleiben, wenn wir nicht einen tiefgehenden Einfluß der venezianischen Kunst bei unserem Meister annehmen; meinem Gefühl nach stellen sie sich jenen ruhig ernsten Heiligengestalten, wie sie die Kunst des Antonio da Murano und des Giovanni d'Alemagna gebildet, als nah Verwandte zur Seite.

Der Meister des Tucherschen Altares ist einer alten Tradition der Nürnberger Malerei gefolgt, wenn er seine Kunst an dem großen Beispiel der Italiener zu bilden unternahm. Der erste Nürnberger, der nach Italien zog, ist sicher schon jener Meister der Przibramschen heiligen Familie, den wir nach seinen neuentdeckten Fresken den Meister der Morizkapelle nennen dürfen (vgl. Kunstchronik N. F. XVIII, 1906/07, S. 485); die Stätten, an denen er seine von Böhmen her bestimmte Kunst mit neuen Elementen bereicherte, sind wohl vor allem Padua und, wie ich annehmen möchte, auch Avignon gewesen. Sodann ist der Meister des Imhofschen Altares selbst, dessen Krönung der Maria das Schema der venezianischen Inkoronationsbilder nach Nürnberg überträgt und dessen Apostel- und Heiligengestalten uns an die Typen der älteren Venezianer gemahnen, zweifellos ein Schüler der Italiener. Bei zwei Werken, die Thode seinem Kreise zuweist, hebt er den italienischen Charakter schon hervor, bei der Imhofschen Madonna und dem Epitaph der Walpurg Prünsterin; bei zwei verwandten, dem Bamberger Altar und der Verlobung der Katharina in St. Jakob, darf ebenfalls auf Italien verwiesen werden. Diesen gesellt sich der Tucher-Meister. Mit aller Bestimmtheit wage ich es zu behaupten: Die Nürnberger Malerei steht in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in durchgängigen Beziehungen zur oberitalienischen Malerei und vor allem zur Malerei von Venedig. Mit dem Meister des Löffelholz-Altares bricht diese Tradition ab, und die Nürnberger Maler gehen bei den Niederländern in die Schule. Erst Dürer ist wieder, darin dem größten unter seinen Vorgängern folgend, nach Venedig gewandert.

Was die bisher publizierten Urkunden über den Meister des Tucherschen Altares sagen, ist mehr als dürftig. Der Name Peurl (Pewrl, Peurlin, Peurlein) erscheint öfters in der Nürnberger Künstlergeschichte. 1452 wird ein Goldschmied Seitz Peurl genannt (Thode, a. a. O. S. 264), 1459 und 1461 ein Bildschnitzer Hans Peurl (Gümbel, Archivalische Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte, Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, 1906, S. 335 und Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Nördlingen 1860, S. 4). Ein Maler Hans Peurl wird von Murr 1493, von Baader noch 1518 erwähnt (Thode, a. a. O. S. 101) und scheint hauptsächlich Wandmaler gewesen zu sein. Ein Maler Lienhart Peurl erscheint 1474 und gibt 1502 sein Bürgerrecht auf (Gümbel, a. a. O. S. 335); seine Witwe Angnes Lienhart Peurlin ist 1520 gestorben (Bösch, Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum II, 1887—89, S. 71). Den Tucher-Meister können wir nur mit dem 1459 und 1461 erwähnten Hans Peurl identifizieren.[4]) Daß er zugleich auch Bildschnitzer gewesen, wird uns nicht verwundern. Ist uns doch von zwei anderen Künstlern jener Zeit, Hans Vackenday und Hans Peutmüllner urkundlich bezeugt, daß sie Bildschnitzer und Maler zugleich gewesen sind (s. Gümbel, a. a. O. Repertorium für Kunstwissenschaft XXX, 1907, S. 29 und XXIX, 1906, S. 335). Zudem beweist das Beispiel des gelegentlich unter den Glasern figurierenden Hans Pleydenwurff, daß Maler nicht immer mit ihrem Hauptberuf aufgeführt werden. In Nürnberg hat ja für die Maler kein Zunftzwang bestanden (vgl. Mummenhoff, Handwerk und freie Kunst in Nürnberg, Bayrische Gewerbezeitung IV, 1891, S. 533). Daß Hans Peurl erst 1459 Bürger von Nürnberg wird (Gümbel, a. a. O. S. 335), beweist nicht, daß er nicht früher schon dort tätig war. Martin Schongauer ist, so viel wir wissen, niemals Bürger von Colmar gewesen (vgl. Bach, Neues über Martin Schongauer, Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, 1899, S. 113). Wenn man mittelalterliche Steuerlisten und Bürgerlisten miteinander vergleicht, so findet man zahlreiche Beispiele, welche beweisen, daß ansäßig sein und Bürger sein zwei völlig getrennte Dinge sind. Ein Beispiel dafür bietet in Nürnberg Wilhelm Pleydenwurff, der nach Gümbels Feststellungen (a. a. O. Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, 1906, S. 337) überhaupt nicht das Bürgerrecht in Nürnberg erworben hat. Erst 1509 erließ der Rat in dieser Sache ein Verbot (Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, 2. Reihe, Nördlingen 1862, S. 25): »Auff ansuchen vnd pitt der maister maler vnd bildschnitzer ist ertaylt, durch ein gesetz zuuerpieten, das

---

[4]) Ich werde demnächst Gelegenheit haben, aus dem Kgl. Kreisarchiv zu Nürnberg noch einiges weitere urkundliche Material über Hans Peurl zu publizieren, das auf sein Leben ein etwas gewisseres Licht wirft.

ainicher derselben künstner, er sey eelich oder nicht, so hie nicht burger sein, in diser stat kain werkstat halten noch ainich werck oder arbayt in besonndern zinsen zemachen annemen soll.« Eine Sache aber, die verboten wird, muß vorher in Übung gestanden sein.

Aber wenn auch die urkundlichen Quellen noch so spärlich fließen, die wichtigste Tatsache für das Verständnis der Kunst des Tucher-Meisters können wir den Werken selbst entnehmen: seinen Aufenthalt in Venedig. Nach den vorgeschrittensten Bestandteilen seiner nicht durchweg gleichen Kunstweise zu urteilen, möchte man sich den Meister in den 40er Jahren im Kreise des Giovanni d'Alemagna tätig denken. In Venedig hatte er ja auch am ehesten die Möglichkeit, die (uns verlorenen) Werke des Gentile da Fabriano und dés Pisanello zu studieren; hier konnte er auch die Bestrebungen des gerade in den 40er Jahren in Venedig tätigen Jacopo Bellini und des im nahen Padua angesessenen Squarcione kennen lernen. Durch die Forschungen Ludwigs und Paolettis (Neue Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei, Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, 1899, S. 435—441) wissen wir, daß sich zu jener Zeit nicht wenige deutsche Künstler in Venedig aufhielten. Wer war aber jener Johannes Alamannus, den wir von 1441 an als den wie es scheint älteren Mitarbeiter des Antonio da Murano finden und der (nach Lazzarini a. a. O.) 1450 starb? Die kölnischen Elemente, die auch Venturi, der neueste Geschichtschreiber der venezianischen Malerei, bei ihm wahrnimmt, vermag ich nicht zu sehen; vielmehr möchte ich, einer früher gelegentlich geäußerten Vermutung Thodes beistimmend, annehmen, daß dieser Hans der Deutsche aus dem Kreise der Nürnberger Schule hervorgegangen ist. Wenn es gelänge, seine Kunst schärfer von der des Muranesen zu unterscheiden, so könnte ein solches Unternehmen vielleicht nicht nur für die Kenntnis der venezianischen Malerei von Bedeutung sein.

Keineswegs glaube ich aber die Kunst des Tucher-Meisters völlig erklärt zu haben, indem ich nachzuweisen suchte, daß er in Venedig in die Schule gegangen ist. Seine Kunst ist keine vollkommen einheitliche, das deutsche Erbteil ist nicht immer in der italienischen Schulung aufgegangen. Auf dem Lorenzer Bild steht Christus wie ein nordischer Recke neben der Kaiserin, die eine jüngere Schwester der Madonna Giovannis und Antonios ist. Auf dem Tucherschen Altar vereinigt ein Flügel die italienisch erhabene Gestalt des hl. Adjutor mit den deutschen Gnomengestalten der heiligen Einsiedler Paulus und Antonius. Den Hallerschen Altar dürfte man schwerlich aus der venezianischen Kunst erklären können. Wer aber war dem Meister in Deutschland Vorgänger und Vorbild? Um diese Frage zu beantworten, wird es kaum zu vermeiden sein, zu der Frage nach den führenden Künstlern der frühen Nürnberger

Malerei Stellung zu nehmen. Es möge hier in der Kürze geschehen, wobei die ausführlichere Begründung einer anderen Stelle vorbehalten bleibe.

Graf Pückler-Limpurg (Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts S. 77 ff.) hat, wie ich glaube, überzeugend nachgewiesen, daß der Deocarus-Altar aus zwei verschiedenen Teilen besteht, dem Schrein mit der Schnitzerei und zwei gemalten Flügeln aus dem Jahre 1406 und dem Behältnis des Reliquiars mit zwei Predellenflügeln aus dem Jahre 1437. Damit scheidet allerdings der obere Teil des Altars aus den Werken aus, die Thode dem Meister des Imhofschen Altars zugewiesen hat, und dem Meister der Morizkapelle tritt ein jüngerer, dem Imhof-Meister ein älterer Mitstrebender zur Seite, den man den älteren Deocarus-Meister nennen kann.

Wenn aber Graf Pückler-Limpurg aus seiner Erkenntnis den Schluß zieht, daß nunmehr jenes Kapitel in dem Werke Thodes einer gründlichen Umarbeitung bedürfe, so kann ich ihm hierin nicht beistimmen. Ich glaube vielmehr, daß jede neue Untersuchung nicht umhin wird können, die Resultate Thodes zu bestätigen.[5] Thode hat es einigermaßen problematisch gelassen, ob wir die Werke, in denen er die entscheidenden künstlerischen Taten in der ersten Periode der Nürnberger Malerei erkannt hat, zwei verschiedenen Perioden eines Meisters oder zwei verschiedenen Meistern, einem älteren und dem seine Kunst weiterbildenden Schüler, zuzuschreiben haben (a. a. O. S. 28). Ich bin geneigt, die letztere Ansicht für die richtigere zu halten. Danach wären zwei Meister zu unterscheiden, der Imhof-Meister, dem der Imhofsche und der Deichslersche Altar zu geben wären, und sein Schüler — ich will ihn den jüngeren Deocarus-Meister nennen — dem ich den Bamberger Altar (1429), die Gedächtnistafel des Hans Glockengießer († 1433) mit dem Tod der Maria in St. Lorenz, das Epitaph der Walpurg Prünsterin († 1434) im Germanischen Museum, die Predella des Deocarus-Altars (1436)[6], den Altar mit der Verlobung der Katharina in St. Jakob

---

[5] Ich lasse hier die Frage, ob wir den Meister des Imhofschen Altars mit Meister Berthold zu identifizieren haben, aus dem Spiele, da durch sie die grundlegenden Untersuchungen Thodes nicht berührt werden. Nur wundere ich mich, daß man die Mitteilungen Gümbels (Repertorium für Kunstwissenschaft XXVI, 1903, S. 318 bis 327) als eine Bestätigung jener hypothetischen Identifizierung angesehen hat. Berthold Landauer ist, wie wir nunmehr wissen, 1396 Bürger von Nürnberg geworden und vor dem 22. November 1432 gestorben. Von neun Werken, die Thode dem Meister Berthold zuweist und deren Datum er bestimmt, fallen aber mindestens fünf in die Zeit nach 1432. Andererseits können wir kaum ein Werk des Imhof-Meisters vor das Jahr 1409 setzen, während doch die Tätigkeit Berthold Landauers schon 1396 ihren Anfang nahm.

[6] Es ist bisher übersehen worden, daß diese Predella des Deocarus-Altars durch eine schwer lesbare Inschrift auf der Rückseite datiert ist. Ich teile hier diese Inschrift

(nach Thode ca. 1437) und die Imhofsche Madonna in St. Lorenz zuschreiben möchte. Von allen Nürnberger Künstlern ist er derjenige, dem die italienische Schulung am meisten in Fleisch und Blut übergegangen ist. Selten hat sich nordisches und südliches Wesen so glücklich und harmonisch vereint wie in seiner Madonna, seiner Anbetung des Kindes und seiner Verlobung der Katharina. Ist Giovanni d'Alemagna wirklich aus der Nürnberger Schule hervorgegangen, so dürfen wir in diesem jüngeren Deocarus-Meister wohl seinen Lehrer sehen. Andererseits aber glaube ich, daß die Kunst des Tucher-Meisters durch ihn mit der älteren Nürnberger Malerei im Zusammenhang steht. Ja, wenn man ein Werk wie die Erlanger Zeichnung vom Tode der Maria, in dem Thode die Hand des Tucher-Meisters erkannt hat (a. a. O. S. 74), mit der gleichen Darstellung des Deocarus-Meisters vergleicht, so glaubt man zu fühlen, wie der jüngere Künstler die Komposition des älteren weitergebildet hat.

Freilich, auch mit dem Hinweis auf die Kunst des jüngeren Deocarus-Meisters glaube ich die Frage nach dem Stil des Tucher-Meisters noch nicht erschöpfend beantwortet. Ich glaube, daß es dazu des weiteren nötig sein wird, das Gebiet der Malerei zu verlassen und unter den Werken der Plastik, die uns aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Nürnberg erhalten sind, Umschau zu halten. Hier begegne ich mich mit Graf Pückler-Limpurg (a. a. O. S. 167 f.), der von ganz anderer Grundlage aus zu demselben Resultat gelangt ist, zu dem nun die Urkunden uns drängen: daß der Tucher-Meister nicht nur im Zusammenhang der Nürnberger Malerei, sondern auch im Zusammenhang der Nürnberger Plastik zu betrachten sei.

---

mit, soweit sie nicht durch die Säule, an welcher der Altar befestigt ist, den Blicken entzogen wird; ein Teil läßt sich nach der analogen Inschrift des Silberschreins des hl. Deocarus, die Hilpert (Nürnberger Merkwürdigkeiten und Kunstschätze, 2. Heft, 1831, S. 17) überliefert hat, ergänzen.

Fortlaufende Inschrift auf den beiden vertikalen und dem oberen horizontalen Rand der Predella:

> Anno dñi m° c c c c° xxx v i i in die sc̄i laurentij cōpletū est hoc [opus in honorem st. deocari abbatis per dominum] ludovicum imperatorem romanorum huc de herrieden translati.

Inschrift auf dem unteren horizontalen Rand:

> erste Zeile:
> Anno dn̄i m° c c c c xxx v i . . . . freitag noch dē . . gen.
> zweite Zeile:
> andres volkmar (sic!) der elt . . . . margret die alt ādres volkmar.

Zu Grünewalds Isenheimer Altar. Erklärung des Doppelbildes der Madonna und des Engelkonzertes.

Von
Hans Koegler.

Es ist wiederholt ausgesprochen worden, daß eine vollkommen befriedigende Erklärung dieses Bildes noch nicht gefunden wurde. Friedrich Schneider ist der Enthüllung des Geheimnisses am nächsten gekommen, verliert sich aber in die feinsten Erwägungen, die dem modernen Historiker sein reiches Wissen eingab, die man aber bei einem auch theologisch gut beratenen Maler jener Zeit nicht voraussetzen soll, und die vor allem nicht bildlich gedacht sind; Erklärungen aus den bereits festgelegten Formen der Bilder heraus müssen erst der Prüfung unterzogen werden, ob sie nicht der zusammensetzenden, vorstellenden Kraft des Künstlergeistes zu viel zumuten. Die im folgenden versuchte Erklärung geht von der im spätern Mittelalter häufigen Betrachtung aus, daß durch das göttliche Heilswerk bei der Menschwerdung Gottes in seinem Sohn nicht nur der Fall der Menschen, sondern auch der der Engel wieder ausgeglichen wurde, und die Erklärung stützt sich dabei auf eine zeitgenössische Textstelle, die Grünewald sehr wohl vor Augen gehabt haben kann. Es wird erlaubt sein, zur Einführung in die eigenartige Stimmung unseres Gemäldes die Beschreibung hier zu wiederholen, wie sie Heinrich Alfred Schmid gegeben hat: »Dargestellt ist auf beiden Tafeln folgendes: Rechts sitzt im Freien die großartige Gestalt der Maria, die Mutter, reizend in ihrem Glück, trägt das muntere, schon mit dem Rosenkranz spielende Kind auf den Armen. . . . Neben der Madonna stehen Gegenstände, die bei ganz kleinen Kindern nötig sind, eine Wiege, ein Topf, weiter in die linke Bildhälfte hineinragend, ein Waschzuber, alles ungemein anschaulich und fast mit Humor behandelt. Der Vordergrund, ein Rosengarten, ist gegen die Tiefe durch eine Mauer mit Tor abgeschlossen, und während die Madonna kräftig von rechts oben beleuchtet ist, dehnt sich hinten eine weite Landschaft

im Mondlicht bei leicht bedecktem Himmel; zwischen den weißen Strichwolken sieht man in die blauschwarze Nachtluft. Im Mittelgrunde befindet sich ein Kloster . . ., darüber auf einer Anhöhe die Verkündigung bei den Hirten in Figuren, die größer als das weiter vorn liegende Klostergebäude dargestellt sind; hinter der Anhöhe steigt eine schroffe Bergwand auf, die sich gegen rechts zu schwindelnder Höhe erhebt. Darüber lagern dichte Wolkenmassen, und über diesen sieht man, klein in unabsehbarer Ferne, Gott Vater in der Mandorla von gelbem Schein umflossen. Engel umschweben ihn und Lichtstrahlen dringen hinab zu den Hirten und zu der Madonna, deren Gesichtrand leicht auch von hinten beschienen ist, und auf den Lichtbahnen fliegen wie in Jakobs Traum Engel hinauf und hernieder. Die sonst noch bei der Anbetung des Neugebornen üblichen Figuren, Joseph, der Ochs und der Esel fehlen. Die Madonna, die in den Farben gegen den Hintergrund kontrastiert, erscheint von monumentaler Größe, und bewundernd dringt der Blick in die Ferne und steigt zu den Höhen des Himmels, dessen Ferne mit gewohnter Bravour versinnlicht ist. Auf der linken Seite sieht man zunächst im Vordergrund die hölzerne Badewanne, dann einen Engel, der auf einer Baßgeige musiziert, dahinter erhebt sich dann die gotische Vorhalle. Dieser Bau öffnet sich gegen vorn und gegen rechts nach der Madonna zu. Durch die vordere Öffnung sieht man eine unabsehbare Reihe von Gestalten, die wie der vorderste Engel alle die Madonna der rechten Bildhälfte anzubeten scheinen, zuvorderst eine Anzahl größerer Engel in verschiedenen Farben, mit Musikinstrumenten und in langen Gewändern, reich geschmückt mit goldenen Agraffen und Ringen, zum Teil mit ganz phantastischem Kopfputz; darüber andere Gestalten, Putten und geflügelte Puttenköpfe mit roten und gelben sowie grünen Aureolen. Im Portal rechts steht vor dieser Schar ebenfalls gegen die Madonna gewendet eine anmutige Mädchengestalt mit Krone auf dem Haupt, von Lichtschein umgeben, und über ihr schweben Engel mit einer zweiten kleineren Krone.«

Abgesehen von Einzelheiten, die andere Beschreibungen[1]) anders oder auch falsch sahen, hat offenbar die Bestimmung des Lichtes oder der Tageszeit, die in dem Gemälde herrschen, Schwierigkeit gemacht. Wenn oben wenigstens für den Hintergrund Mondlicht angenommen wird, sieht Kraus eine heitere Landschaft, in der Maria sitzt, Baumgarten aber nicht Nacht, sondern eine eigentümlich dämmrige Beleuchtung. Jetzt bei dem gereinigten Zustand der Bilder kann man natürlich nicht mehr sagen, daß Nacht herrsche, jedoch empfindet man ohne Zwang ein durch übernatürliche und gewaltige Lichterscheinungen herbeigeführtes Aufgehelltsein, so daß das Licht jedenfalls keinen Grund

gegen die Annahme eines Vorgangs aus der Geburtsnacht Christi bildet. Noch wichtiger für die Erklärung ist, und jedenfalls keine Kleinigkeit, daß Woltmann, Baumgarten, Bock und Schneider die gekrönte Mädchengestalt im Portal rechts als kniend angeben, während sie, wie nur Kraus und Schmid richtig sahen, ohne Frage steht.

Alle früheren Erklärungen, die bei Schmid und Schneider genau geprüft und aufgegeben zu lesen sind, arbeiten entweder mit dem Engel Gabriel oder mit einer Vision, die schwankend, sie wissen selbst nicht recht wer, einmal die wirkliche Magd Marie von ihrem künftigen Himmelskönigtum oder diese von ihrem Mutterglück habe. Der Engel Gabriel in der Mädchengestalt vorgestellt würde überhaupt nur diese, noch lange aber nicht die ganze linke Bildhälfte erklären; jedoch ist die Krone ein Attribut, das einem Engel schlechterdings nicht zukommt, wenn sich auch eine Stelle aus einem Marienleben anführen läßt, die man leichtlich im Sinne der Gabriel-Erklärung mißdeuten könnte.[2]) Aber auch die Vision ist eine Notauslegung. Visionen darzustellen gehört, soweit sie durch bestimmte legendarische Texte oder erzählte Träume in der Literatur fixiert sind, zum täglichen Gebrauch der Kunst jener Tage, jedoch wird nach fast ausnahmsloser Übung derjenige, welcher die Vision hat, deutlich als im visionären Zustand befindlich mit dargestellt; sehr oft ist z. B. die Darstellung eines Träumers wichtiger wie die vom Inhalt seines Traumes. Für frei erfundene Visionen dagegen ist das frühe 16. Jahrhundert nicht die Zeit, und es wäre niemals möglich gewesen, eine solche, nicht auf Texte gestützte Erfindung der Phantasie zum Kern eines großen Altarwerkes zu machen.

Man muß sich erinnern, welchen Platz das Doppelbild im zusammenhängenden Altarwerk zu Isenheim ausfüllte, die eigentliche Mitte, und es ist leicht zu erkennen, wie gerade für diese Farbenflächen der Maler seine ganze Kraft versammelte. Waren die äußern Flügel geschlossen, so trat der Betrachtung das erschütternde Bild des Opfertodes zuerst entgegen, darunter in der Predella die Beweinung Christi, der überwundene Schmerz in einer elegischen Klage, es war die bei aller Stellung der Flügel, auch unter dem hohen Engeljubel festgehaltene Begleitung. Das Entscheidende war vorangestellt, der Tod, ohne den nach dem Bescheid der Ölbergnacht das Erlösungswerk unmöglich war. Teilten sich aber die Flügel, auf denen die bittre Notwendigkeit dargestellt war, so wurde sie durch die drei folgenden Bilder in den Zusammenhang des göttlichen Planes eingereiht, wo die drei überaus freudigen Momente der Heilsgeschichte zu sehen waren, die Verkündigung, die Geburt, die Auferstehung. War links in der Verkündigung der Moment gewählt, wo mit der Einwilligung Marias (ich bin des Herrn Magd, mir

geschehe nach seinem Willen) das Wort Fleisch zu werden beginnt; und war rechts die Auferstehung das direkte Gegenteil, wo das Fleisch wieder Geist wird; war in der Mitte des vorherigen Plans das Sterben, so konnte hier in der Mitte der Beginn des Menschentums, die Geburt nicht fehlen. Warum soll man an dieser einfachen Reihenfolge zweifeln, zumal noch eine Verkündung bei den Hirten zu sehen ist, die nur in der Geburtsnacht des Herrn vorkommen kann! Nein, das Doppelbild ist die Geburt Christi, und es handelt sich darum, in dem Weihnachtskreis die Quellen für die abweichende Darstellung Grünewalds aufzusuchen, der dabei, vielleicht als einziger, nicht die Legende, sondern den Mythus gemalt hat.

Auf die Weihnachtsliturgie hat als erster Friedrich Schneider in seinem Beitrag »Mathias Grünewald und die Mystik« ausdrücklich hingewiesen, wodurch übrigens die vorliegende Untersuchung nicht erst angeregt wurde. Es heißt dort: »Grünewald greift in die Weihnachtsliturgie und baut an der Hand der kirchlichen Tageszeiten (In nativitate Dei.Matut. I. Noct. Resp. 1.) eine Doppeldarstellung auf. Hier ist das Diesseits und Jenseits, die Wirkung des Ratschlusses von der Menschwerdung auf die irdische und auf die himmlische Welt zum Drehpunkt gewählt. Prophetie und Erfüllung, ewige Herrlichkeit und zeitliche Erniedrigung, Fülle der göttlichen Macht und Ohnmacht der Menschennatur bilden die Themen, welche die Weihnachtsliturgie in ihren Gegensätzen aufwirft und in harmonischem Gefüge zu einem dichterisch-mystischen Kunstwerk ausgestaltet. »Es jubelt der Engel Heer, weil heute das ewige Heil dem Menschengeschlechte erschienen«, das ist das Grundmotiv, welches in einem Doppelgedanken die beiden Bildtafeln durchzieht und sie zu einer dogmatischen Einheit verbindet. Die Ausgestaltung, die Grünewald dem Motiv hat angedeihen lassen, des näheren zu deuten, ist überflüssig. Der Meister entfernt sich dabei kurzerhand von der biblischen Erzählung (siehe Anmerkung 5) und der traditionellen Darstellungsweise, indem er sowohl auf die Einführung der anbetenden Hirten, als auch der morgenländischen Ankömmlinge einfach verzichtet. Er wählt einen Ausweg, der auf mystischem Gebiete liegt, um durch eine Personifikation von intimstem Reiz die Beziehungen zwischen der erlösten Menschheit und dem erlösenden Gottmenschen zu veranschaulichen. Denn dem Schwalle der himmlischen Geister in allen Abstufungen setzt er die erlöste Christenheit in einem einzelnen Frauenbild von kindlicher Anmut entgegen. Es ist die Auserwählte des Hohenliedes, die in der Sprache

der Mystik mit anima fidelis bezeichnete christliche Seele, dem Kollektivbegriff für die gläubig-christliche Welt. Die christliche Seele ist hier dem Chor der Seligen in voraus-greifender Weise eingereiht, mit dem Unterschied jedoch, daß ihre Erkenntnis vom Geheimnis der Menschwerdung annoch auf dem Glauben beruht, daher ihre anbetende kniende [!] Stellung, da sie noch auf Erden wallend aufzufassen ist, während den Himmelschören eine andere, unmittelbarere Erkenntnis von den göttlichen Dingen eignet.« Genug, man mag in der Anmerkung3) das weitere Teilen dieser ohnehin schon feinen Fäden verfolgen. An die Personifikation der anima fidelis kann ich nicht glauben, weil sie kein treibender Bildgedanke ist, auf falscher Beobachtung des Kniens gründet, auch ist diese Frauengestalt nicht im mindesten dem Schwall der himmlischen Geister entgegengesetzt, sondern recht eigentlich die Anführerin des ganzen Freudenstromes, der sich aus den Portalen ergießt, auch ist nicht der Engeljubel über das Heil der Menschheit das Grundmotiv, sondern die beiden Tafeln sind die Illustration des doppelten Lobgesanges der Engel in der Geburtsnacht, den schon das Evangelium hervorhebt, gloria in excelsis et pax in terris, und welcher doppelte Lobgesang an einer bestimmten Stelle, die Grünewald offenbar kannte, mit der doppelten Erlösung der Engel und der Menschen begründet wird. Es kommt daher von den drei oben hervorgehobenen Kernsätzen Friedrich Schneiders nur der erste wegen seiner Allgemeinheit dem wirklichen Verhalt nahe, näher sogar, als der Verfasser selbst ausführen konnte. —

Im Jahre 1476 ist in Basel ein Buch gedruckt worden, reich und bedeutend illustriert, so daß es schon aus diesem Grunde einem Künstler der in Rede stehenden Jahre bekannt sein konnte, es ist der »Spiegel der menschlichen Behaltnisse«, ein Sammelwerk, kurz gesagt, aller Glossierung und Symbolik zum Sündenfall und Erlösungswerk; daß Grünewald für einen so großen Auftrag sich literarisch orientierte oder beraten ließ, kann man um so mehr annehmen, weil er allem Anschein nach ein ernster, nachdenklicher Mann war. Im Spiegel der Behaltnisse liest man nun in der Legende von unserer Frauen Fasten, bei dem Feste annunciatio beatae virginis, nachdem die Verkündigung durch den Engel in gewohnter Weise erzählt ist, zunächst folgendes: »Wo von nun in disen künden ein Engel wart gesendet, das sint drige sachen. Das erste also der val dez menschen in dem paradise durch den rot den bösen engels beschach. Von dem rote die erste frouwe in einen zwüfel viel, obe das gebott unsers herren wor were. Und donach in ein volgen. (Befolgen). Und zu iungest in einen val. Glicherwise solte die »widerbringunge des menschen« (beachte den Ausdruck) durch die kündunge

des guten engels gekündet werden, von der kündunge die reine maget maria vesten glouben enpfing. Das in ir solte der propheten begirde erfüllet werden. Und hie noch in eime gehorsam. Un zu iüngest in eime volbringen. Das sü gottes sun hette enpfangen. Die ander sache ist, von maria was uß erwelet zu der wirdikeyt daz sü gottes muter solte sin. Do was billich das irs kindes diener sich ouch in ir dienst erbüttend. Die dritte sache ist zu eimne zeychen daz hie von nit alleine der mensche solte erlöset werden, Mere der engel köre söllent ouch do von »wider bracht« werden. Do von wart gottes enpfengniß der megde marien durch den engel gekündet.« — Das Wort »Widerbringung«, kurz vorher auch von den Menschen gebraucht, bedeutet also gleich Erlösung. —

Und wenige Seiten weiter heißt es in dem Kapitel, das überschrieben ist: »Aber eine glose von dem winacht tage«: »Wir begont hüte unsers herren tag An dem got mensche wart Und lesent hüte in dem heyligen evangelio. Do unser herre geboren wart, Do horte man die engele die lobetent unsern herrn mit großen freyden. Und sungent zweygerleyge lop. Das eine sungent sü das der tüffel was überkomen und überwunden Und das lop waz gloria in excelsis deo. Das ist also vil gesprochen. unserm herren sy lop gesaget in der höhede des hymmelrich. Und den gesang hatte nye keyn mensch vor gehort. Das ander lop sungent sü für daz mensch, das versünet waz worden mit unserme herren got. Daz lop hieß also. Fride sy uff der erden den lüten die gottes willen sint. Unser herre hatte ouch zwene vigende (Feinde) den tüffel und den menschen E er menschelich natture an sich genam. Den einen überwant er mit siner wißheyt, den andern versmohete er mit siner barmhertzikeyt. Und umb dise zwey so frouwetent sich die engele zu der zit das unser herre geboren was worden in dise welt.« —

Man braucht hier wohl nicht zu erinnern, daß der Teufel nur der abgefallene Engel ist, wovon auch die ersten Kapitel des Spiegels der Behaltnisse ausführlich handeln; es wird auch kein Bedenken erregen, daß die Stelle von der Erlösung der Menschen und Widerbringung der Engelschöre bei der Verkündigung erwähnt ist, der Zusammenhang zwischen dieser Stelle und jener vom doppelten Lobgesang in der Weihnacht ist deutlich, es gibt übrigens andere Stellen, wo die Erlösung der Engelchöre direkt in der Geburtsnacht erwähnt und ausdrücklich auf Christ mit bezogen wird; durch Maria allein ist dies ja so wenig geschehen wie die Erlösung der Menschen, nur Verdienste schreibt ihr die Kirche wegen ihres gläubigen Verhaltens für beides zu; sie wird die neue Eva und sie wird die Engelskönigin dafür, die Himmelskönigin hingegen wird sie als die Braut und als die Mutter Gottes. —

Grünewalds Auge brauchte nur auf diese Stellen zu fallen, sie gaben ihm die Möglichkeit, die bescheidene Legende von Ochs, Esel und dem guten Joseph aufzugeben, und dafür baute sich vor ihm etwas noch nie Dagewesenes auf, wie der Gesang der Engel selbst, den »nye keyn mensch vor gehort« hatte, ein wunderbarer Stoff für die Reinheit seines Gemütes und für alle Farbenträume seiner entzündeten Phantasie, der Friede auf Erden und die Engelsglorie. —

Für die Einzelausgestaltung hat Grünewald bei der linken Bildhälfte sich von den schönen musikalischen Versen der Marienleben erfüllen lassen, wenn sie bei der Auffahrt Marias deren Empfang und das Durchschreiten der neun Engelchöre schildern;[4]) bei der rechten Hälfte hat er sich nicht einmal von der geschichtlichen Überlieferung entfernt, im Gegenteil aus derem genauen Studium die Zeit herausgegriffen, wo Maria, nachdem die eigentliche Geburt vorüber und ehe Joseph zurückgekehrt war, sich und ihrem Kinde allein überlassen bleibt,[5]) während draußen auf dem Felde die Hirten erst benachrichtigt werden. Nun betrachtet sie zum erstenmal, nachdem es besorgt und auf Windeln gelegt ist, mit höchstem Entzücken das kleine aus Licht geborene und selbst leuchtende Wunder, »/die magt sich fröwte sunderbar / Do si von ir daz kint so klar / Sach geboren ane man. . . . . . .«[6])

Allein in der Örtlichkeit wich Grünewald von der Vorschrift der Überlieferung ab, und offenbar aus künstlerischen Gründen ist die Landschaft statt der Höhle oder des überdachten Winkels gewählt; auch so befindet sich Maria zwar an keinem ungastlichen, jedoch an einem ungeschützten Ort. Zwischen den dunklen Gründen der linken Hälfte und der Auferstehung rechts war die lichtere Landschaft besonders gut zu verwerten, auch war es bei dem Mangel aller übrigen Personen für das Verständnis des Bildes sehr geraten, die Verkündung an die Hirten nicht so untergeordnet zu behandeln, wie dies sonst bei den Durchblicken durch Fenster oder Mauerlöcher sich von selbst einstellt. Übrigens soll, gerade wegen der außergewöhnlichen Örtlichkeit, die nachdrückliche Ausstattung mit Kinderstubengegenständen den Vorgang der Geburt absichtlich hervorheben. Der Baldachin links ist der an die Phantastik der Engelchöre angepaßte Rahmen, vielleicht nicht ohne Anspielung auf die Vision Ezechiels von der beschlossenen Porten. Der Statuenschmuck, fünf Prophetengestalten, bisher in den Erklärungen glatt übergangen, findet seine überraschende Auslegung, wenn man die Weihnachtsglosse im Spiegel der menschlichen Behaltnisse an der Stelle weiter liest, wo das frühere Zitat endet. Es heißt da:

»Nun süllent wir mercken in wellicher wise der mensche versünet was worden mit unserm herren. E unser herre wurde geboren in diese

welt. Do clagetent di patriarchen und die propheten und ander heylige lüte fünff clage von unserm herren gott. Zu dem ersten mole, das unser herre also verholen were, das in nyeman vinden künde. Das bewiset uns wol ein prophete ysaias und sprichet. Werlich du bist ein verholen gott. Wenn er wart geschicket mit vil opferen in manig tusend ioren Und enwort nit funden. Und darumb wart er geboren in einre gassen. Also ob er solte sprechen. Man solte mich nit me clagen das ich verborgen sy. Sehent ich lige hie in einre gassen. Fübas funden ir mich, das bewiset der prophet ysaias. Zu dem andern mole clagetent sü das er also grymme were. Und alle zit zornig. Das bewiset uns der prophete in dem psalter. Und sprichet herre wir bekennent dine gewalt dins zornes. Und daz waz eine große grymmikeyt, dz ettliche lüte Umb ir sünde wurdent verbrant von dem füre daz von den hymmel viel, usw., (folgen Beispiele aus dem Pentateuch). Darumb wart unser herre ein künig geboren. Also ob er solte sprechen. Sehent ir ennsüllent üch nicht förchten. Wenn ich enkan nit me zürnen. Ich vergisse myns zorns zu hant recht also ein kint. Zu dem dritten mole clagetent sü daz er also stark were dann in nyeman künde enthalten. Darumb sprichet der prophete in dem psalter. Herre ich vermag mich nicht gegen dime gewalte. Und ließ sich unser herre legen in ein kripfe. und ließ sich wickelen in windelin. Also ob er solte sprechen. Ir ensüllent üch nit me clagen von myner stercke. Sehent ein iungfrouwe hatt mich gebunden. Zu dem vierden mole clagetend sü daz er also edel were. Das er armer lüte dienst nit enachtete. Do von spricht david. Unser herre ist groß und also löblich. Darumb wart er geboren in eyme stalle. Also er solte sprechen. Ir ensüllent mich nicht me achten oder clagen das ich edel sy. Sehent ich bin hie in eyme stalle. Und enhan nit me volle (= ganze) dücher das man mich darin winde. Darumb darff des menschen sun dienstes wol. [Die zerfetzten Windeln des Gemäldes!] Zu dem fünfften mole clagetent sü daz er also unbekant were Das sü nit enwustent wer er was. Darumb spricht der prophete in dem psalter. Wer kan sin gebett ußlegen. Darumb wart unser herre geborn. Also er solte sprechen, Ir süllent nit me clagen das ir nit wissent wer unser herre sy. Ich bin es ihesus des menschen sun marien.« —

Also sind diese fünf aufgeregten Männer fünf Propheten, die solche Klagen erhoben haben, die jetzt von der unerwarteten Widerlegung derselben in Sturm versetzt sind, ja der eine zu unterst, offenbar Jesaias, scheint förmlich ungehalten, daß sein harter Kopf unrecht haben soll. David, der zweite namentlich genannte, ist oben in Mitte links ebenfalls zu erkennen. Die drei andern, sicher auch messianische Weissager, vielleicht Moses, Ezechiel und Daniel.

Es erübrigt noch, durch einige Anführungen aus damaliger Literatur die Vorstellung von der »Widerbringung der Engel« deutlicher hervorzuheben. Im Marienleben Walters von Rheinau loben die Engel des vierten Chores Maria wegen ihres Gehorsams zu Gottes Botschaft durch des Engels Mund:

»Und wan du den worten sin / Woltist geloubig, frowe sin / Da von wart got von dir, magt, / Geborn, enphangen und getragt, / Und von dem fleishe daz von / Dim heiligen lip wart genom / Nam er menschlich natur an sich / Und brachte wider lidenclich / Der engel und der menschen val / In himel und erde über al.«

Im Marienleben des Bruders Philipp singen die Engel des sechsten Chors:

»Wilkomen, Maria, magt schone / wilkomen, vrowe, der engel krone / Du solt unsern himel zieren / du solt unser schar meren / Unser kör die waren laere / worden von herrn Lucifere / Vol die wider worden sint / daz schaffst du, vrouwe, und din kint.«

Und ebenda singen die Engel, welche bei der Geburt Christi zugegen sind:

»Nu ist geboren unser herre, / des hat got von himel ere / Der sol wesen unser trost / von im wirt ouch diu werlt erlost.«

Im alten Passional singt ein Engelchor zu Maria:

»Du hast von diner küscheit / die gotes erwelte menscheit / unz zu hiemele gesant / von diner frucht ist erwant / swaz unser schar genozen / hie bevor wart verstozen / da wirt an dir ervullet wol / des man dich iemer loben sol.«

Oder bei Walter von Rheinau der Engel am Brunnen in Nazareth zu Maria:

»Fröwe dich, daz du ein künigin, / Süllest aller welte sin / Und ein herscherin vilgar / Über aller engel schar / Fröwe dich, der menschheit / Unheil wirt von dir hin geleit, / Und daz durch dich der Engel val / Wider bracht wirt überal.«

Oder in dem Buch »Die Walfart oder bilgerschafft Marie«, in Basel 1489 bei Ysenhut gedruckt, heißt es im Kapitel von der Jungfrauen Lob im ersten Artikel: »Dann durch dich werden die element erne wert. die hellischen schaden geheilt, die menschen behalten. und die kör der engel ersetzet.«

Wie man sieht, hat Grünewald auf seiner linken Bildhälfte mit dem Jubel der widerbrachten, ersetzten, erlösten Engelchöre über die Geburt, die für sie so gut wie für die Menschen ein Heilsereignis war

nichts Ungeläufiges dargestellt. Nun ist es mehr wie natürlich, sogar notwendig, daß die Gesamtheit der Engel dabei ihre Königin, Maria, an der Spitze hat. Die jugendliche Mädchengestalt stellt Maria als Engelskönigin dar, ihr ganzes Wesen ist verfeint, vergeistigt, verjüngt. Gerade diese Übertragung ist höchst meisterhaft gegeben. Daß Maria überhaupt die Königin der Engel sei, bedarf keines weiteren Wortes, zu erklären bliebe nur das Vorhandensein der zweiten Krone, nicht das Schweben derselben, das in echt gelehrter Weise mit dem noch Unverdientsein der zweiten Krone ausgelegt wurde, als hätte man ansonst zwei Kronen tatsächlich aufsetzen können. Die zwei Kronen sind die der Himmelskönigin und die der Engelskönigin:

»Mit manigvalter tugende din
»Verschultest du daz, künigin
»Daz du nach vollem werte
»Der engel meisterinne
»Würdest und keyserinne
»Und daz du trügest schone
»Mit des himels künig chrone.«

So die Engel im dritten Chor bei Walter von Rheinau.

Nun beten die Engel und ihre Königin das Christkind an und bringen ihm die Huldigung in Tönen dar, ein ganz einfaches Beginnen und die scheinbare Schwerverständlichkeit rührt von der Zusammenziehung der Szenen her, daß dies dasselbe Kind ist, das die Magd Maria auf der irdischen Hälfte des Bildes in Mutterglück betrachtet; der Maler hat einen Vorhang, der beide Szenen trennte, zurückgeschoben, in dem Gefühl, daß hier ein Wink zur Verdeutlichung nicht schaden könne.

Und über beiden Szenen in der Höhe des Himmels ist ein Drittes zu sehen, das, solange die Trübung des Alters nicht von dem Bild entfernt war, nicht genug beachtet werden konnte. Dort hat Gott Vater die Heiligen des Himmels in mächtigem Halbrund versammelt, mit Baldachinen und Standarten sind sie angetreten, aber die Verkündung des göttlichen Entschlusses hat in einem Sturm schon die rechte Hälfte der Ordnung durchbrochen und ganze Scharen fluten mit ausgebreiteten Armen zu Gottes Thron hinan, während sich darunter schon die Masse der Engel nach unten zu ergießen beginnt und die vordersten auf den Lichtbahnen, nach Schmids trefflichem Vergleich, wie die Engel in Jakobs Traum hinunter zu den Hirten und wieder hinauf steigen. Es fehlt auch nicht an Spuren in der Literatur, die an eine Art Feier der Geburt im Himmel oben denken; im alten Passional heißt es bei der Beschreibung der Weihnacht:

»Das edele kint das libe kint / gotes sun marien sun / an in beiden er hat / zwo geburt die er entfat / des war wunderliche / got im himelriche / ane muter in gebirt / von der muter er wirt / geboren ane vater hie.«

Wie richtig gesehen der kurz vorher erwähnte Vergleich von der Jakobsleiter ist, bestätigt wieder eine Glosse aus dem Spiegel der Behaltnisse[8]), die dort bei der Auffahrt Christi steht, die aber sinngemäß auch zur Geburtsnacht Bezug hat. »Dise uffart wart hye vor bezeichnet by der leytern, die iacob sach in dem schlof, die uff dem ertrich stunt und untz an den hymmel reichete und gyengend die engel uff und abe. Alsus so gyeng christus von dem hymmel herabe. Und gyeng auch wider uff do er die hymmelschen und die irdenschen vereynberen wolte. Nun was got der öberste. Und der mensch was der nyderste. [Im Gemälde festgehalten, Gott Vater und die Hirten]. Und darumb machte cristus eyne leyter zwüschen dem hymele und der erden. Nun gont die engele die leyter herabe und bringen uns gnoden und gont wider hinuff und tragen unser sele hin wider uff.«

Anmerkungen.

[1]) Blätter, die von links in das Madonnenbild hereinragen, nennt Woltmann Eichen, Baumgarten richtig Feigenblätter. Dagegen ist dessen Satz, daß mit den Lichtstrahlen des geöffneten Himmels die Engelchen herabkommen, um dem Christkind zu dienen, Phantasie und keine Beschreibung. Daß dann verschiedene Autoren die gekrönte Mädchengestalt des rechten Portales für kniend hielten, ist ein folgenreicher Irrtum geworden.

[2]) Im Marienleben Walters von Rheinau (4. Teil, p. 44 ff.) wird Maria im zweitniedrigsten Engelchor, dem der Erzengel, von den Gleichgestellten Gabriels begrüßt: »Dis ist diu, der kiuscher muot / Got beducht hat also guot / Daz er durch ir kiuschkeit / Demuot sine gotheit. / Es die kiusche hat erdacht / Und der welte ir künde bracht, / Da von der Engel der küng so zart / Ir kiuschen lips gemahel wart.« Es ist daneben zu halten, daß in demselben Gedicht (II. Buch p. 15 ff.) das neugeborene Christkind »Der engel künig und heilant« geheißen ist, und daß doch im Ernst kein Christenmensch behaupten konnte, es habe sich ein Engel dem Leib Marias vermählt.

[3]) Das Zitat geht weiter: »Das einigende Band zwischen den Gliedern der diesseitigen Gemeinschaft mit der jenseitigen ist die Erkenntnis der Ratschlüsse Gottes, für die einen in der gläubigen Unterwerfung, für die anderen in dem seligen Anschauen und Lobsingen. Grünewald drückt das Verhältnis der gläubigen Seele zu dem neugebornen Weltheiland zunächst in dem bräutlichen Schmuck aus; sodann ihre Zugehörigkeit zu der Gemeinschaft des Diesseits durch ihre kniende Verehrung des Heilsgeheimnisses; endlich ihr Verdienst und die Hoffnung auf himmlischen Lohn durch eine zweifache Krönung. Sie erscheint einmal bereits gekrönt mit der erlösenden und

mit Gott einigenden Gnade; die andere Krone ist ihr noch vorbehalten und durch die von Engeln über ihrem Haupt schwebend getragene Krone versinnbildlicht: Es ist die gleichfalls durch den Mensch gewordenen Gottes Sohn ihr verdiente himmlische Herrlichkeit.«

4) Sehr schön ist das Durchschreiten der Engelchöre im alten Passional im »Lob der Königin Marie« geschildert; am reichsten ausgemalt vom Bruder Philipp dem Karthäuser:

»Maria kam zu des himels tor / da vant si aller engel kor. / si heten ir alle da gewart / und vreuten sich ir zuovart. / vroelich si ir engegen giengen, / mit vreuden sange si enphiengen / wer ist diu schoen, diu wolgetane / schoener dan diu sunne und mane? / wer ist diu rein, die wunnecliche / die also gewalticliche / her uff in unser koere vert. / alles lobes ist si wert« . . . . Oder: »Die engel sich vreuten daz ir küneginne / was komen und ir l o e s a e r i n n e. / die heilegen und die selen sungen / daz die himel alle klungen / und mit suezer armonien / enphiengen si die reinn Marien. / herpfen, gigen unde liren, / tanzen singen jubilieren, / und manger slahte seitenspil / und süezes dones was da vil. / mit einander alle singen / si begunden unde springen. / die engel mit den selen sungen / die sele mit den engeln sprungen. / Vorsinger war sand Mychael / den reien vuort sand Gabriel. / er vuort Marien mit der hant, / die heilegen volgten alle samt.«

5) Die im Mittelalter für die Darstellung der Geburt Christi zumeist benützte Quelle, das Pseudo-Mathäische Evangelium oder liber de ortu beatae Mariae et infantia salvatoris (Tischendorf, p. 76) erzählt: Joseph führte Maria in eine Höhle, spelunca subterranea, die sich durch den Eintritt Marias mit Licht erhellte und so lange davon erfüllt blieb, als Maria darin weilte. Joseph geht eine Hebamme zu suchen, während dieser Zeit gebiert Maria, von Engeln umgeben, die den Geborenen alsbald verehren. Bei Josephs Wiederkehr ist die Geburt bereits vorüber. Daß die Hirten anzubeten kamen, ist nicht ausdrücklich gesagt, sondern nur, daß Hirten die Aussage machten, sie hätten Engel zu Mitternacht gesehen, die ihnen die Geburt des Weltheilands verkündeten. Des Priesters Wernher Driu Liet von der Maget schließen sich genau dieser Darstellung an. Als Joseph mit den Gneserinnen zurückkam, sah er Maria wie »daz kint si dicke kuste / ez lag ir an ir bruste«. — Ebenso Bruder Philipp im Marienleben und Walter von Rheinau, nur ist hier zuletzt der Schauplatz ein Häuschen nahe der Straße; allein im alten Passional findet sich keine Angabe, wo Joseph während der Geburt war. Ikonographisch interessiert hier das schon typisch entwickelte Ruinenmotiv, ein Wetterdach von armen Leuten zwischen zwei Häusern als Viehunterstand hergerichtet, mit nicht mehr Wand als an den Häusern nebenan und um das Dach zu tragen nötig war.

6) Walter von Rheinau, II. Buch, p. 15 f.

7) Zum Beispiel im alten Passional: »Wie kumt d i e s u n n e d u r c h e i n g l a s / unde ein wort durch die want / alsus wart ouch dir gesant / mit deme engele vrowe aldort / godes sun sin heilich wort / alsus wart er von dir geborn / dit waz gesprochen da bevorn / an offelichen worten / von der schonen porten / die etzechiel besach / unde nach godes willen sprach / die porte sal beslozzen stan / wande da sol uz unde in gan / der eren künic alleine / d i t b i s t u v r o w e r e i n e / die vor manniger iare vrist / behalten zu den eren bist.« — Wir sehen Maria gekrönt durch das Portal treten und dicht vor ihren Füßen steht ein Glasgefäß, durch das ein Lichtkringel vor sie hinfällt. Bei Bruder Philipp heißt es ähnlich von Marias Kind:

»daz kam sam der sunnen schin
»uz dem glas von irme libe.«

[8]) Eine weitere Spur, daß Grünewald dieses Buch gekannt habe, könnte die auffallende, fürchterliche Zerschundenheit des Grünewaldschen Kruzifixus sein, wenn man damit vergleicht: »Von der solen der füsse untze an die scheittel des houbetes was kein gesundheit an dem guten Job. Also an Christus lip was nichtes daz unverseret was.«

Literatur.

Baumgarten, Fritz: Mathias Grünewald als Meister des Isenheimer Altars. In: Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, V. Jahrgang 1904/05, p. 1 ff.

Bock, Franz: Die Werke des Mathias Grünewald. (Studien z. d. Kg.)

Kraus, Franz Xaver: Kunst und Altert. in Els.-Loth. 1884.

Passional, Das Alte. Herausgegeben von K. A. Hahn. Frankfurt a. M. 1845.

Philipp: Bruder Philipp des Karthäusers Marienleben. Kürschners deutsche Nat.-Lit., 11. Bd. (Erzählende Dichtungen des späteren Mittelalters, herausgegeben von Felix Bobertag), andere Ausgabe von Rückert, Quedlinburg und Leipzig 1853.

Schmid, Heinrich Alfred: Mathias Grünewald. Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums, Basel 1894, p. 37 ff.

Schneider, Friedrich: Mathias Grünewald und die Mystik. Beilage zur Allgem. Ztg. 1904, Nr. 234 f.

Tischendorf, Constantin: Evangelia Apocrypha. Lipsiae 1876.

Walter von Rheinau: Marienleben. Herausgegeben von A. v. Keller. Tübingen, 1855.

Wernher der Priester, Driu Liet von der Maget. Herausgegeben von J. von Feifalik. Wien 1860.

Woltmann, Alfred: Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß. 1876.

Zum Wolgemutwerk. — Nochmals Sebastian Dayg im Kloster Heilsbronn.

Von A. Gümbel.

I.

An der von Ansbach nach Rothenburg führenden Landstraße, etwa eine Stunde Entfernung von der Station Lehrberg der Ansbach-Würzburger Bahnlinie, liegt das Dorf Häslabronn mit einem St. Jakobskirchlein. Heute nach Colmberg eingepfarrt, war es vormals eine Filiale der Pfarrei Lehrberg, dessen Pfarrer an gewissen Sonn- und Feiertagen hier Gottesdienst zu halten hatte.

Im K. Kreisarchive Nürnberg befindet sich nun ein »Register Sant Jakobskirchen zu Heßlebrunn[1]«, ein Papierkodex, enthaltend die Legende St. Jakobs des Älteren, des Patrons der Kirche, und des h. Vincentius, welchem der andere Altar der Kirche geweiht war, sodann einige geschichtliche Notizen, welche u. a. angeben, daß Kirche, Friedhof und die zwei Altäre am Sonntag vor Lichtmeß (28. Januar) 1431 wieder geweiht wurden, endlich Giltregister und Heiligenrechnungen. Unter den letzteren befindet sich auch eine solche aus dem Jahre 1519, überschrieben: Nöch Christ gepurt 1519 jor Am güllden Suntag in der vasten (20. März) ist rechung geschehen dem gotzhaus des allerhayligsten apostels Sant Jacoben zu Hesleprunn. Eynnemen vnd außgeben gegen einander abgezogen, ist vorhanden bliben 7 ℔ 5 dn, mer 3 ℔ 1 dn, die Meckler wor. Das ist Contzen Meckler zu Hesleprunn vnd Leonhart Vogel zu Kurttzendorff, gotzhaußmaystern, v̈berantwort befolhen worden.

Unter »Außgeben des jors 1519« lesen wir nun:[2])

»Zum Ersten 2 guld[en] vff die tafeln Michel wolgemůt zu Nürmberg«

Diese archivalische Notiz ist vor allem deswegen von Interesse, weil sie wohl die zeitlich letzte urkundliche Nachricht über eine Tätigkeit

---

[1]) Oberamt Ansbach. III. Inkorp. Ämter. A. Vogtamt Lehrberg. a) Pfarrsachen Nr. 22.

[2]) Herr Katechet Dr. Schornbaum hier, dem diese Notiz bei Durcharbeitung der Lehrberger Pfarrakten aufstieß, hatte die Güte, mich darauf aufmerksam zu machen.

Wolgemuts darstellt, der im gleichen Jahre 1519, am 30. November, nach der bekannten Inschrift auf seinem Bilde von Dürer starb; sodann beweist sie, daß der 85jährige Meister oder wohl richtiger ausgedrückt seine Werkstatt noch immer in Anspruch genommen wurde, zu einer Zeit, da längst neben dem Gealterten ein neues Geschlecht von Meistern und Gesellen emporgekommen war. So umfäßt unsere urkundliche Überlieferung von Wolgemuts Tätigkeit, ausgehend von der Nachricht über den Zwickauer Altar, nunmehr genau 40 Jahre (1479—1519).

In der Kirche zu Häslabronn befindet sich an Gemälden heute nur mehr ein, etwa 1 m hohes, 75 cm breites Altargemälde (Ölbild auf Holz), welches einen Teil der Mauern Jerusalems darstellt.[3]) Ob ein Zusammenhang mit Wolgemut besteht, müßte eine Untersuchung an Ort und Stelle feststellen.

Es wurde oben erwähnt, daß das Kirchlein zu Häslabronn eine Filiale von Lehrberg gewesen sei. So möge es bei dieser Gelegenheit erlaubt sein, eine alte Schilderung eines früher in der St. Margarethenkirche daselbst befindlich gewesenen Altares aus dem Jahre 1430 anzufügen, welche so eingehend ist, daß sich vielleicht auf Grund dieser Angaben der heutige Verbleib dieses schon ca. 1730, beim Neubau der Kirche, aus dieser entfernten Altares feststellen läßt. Die Beschreibung findet sich in einer bald darauf (im Jahre 1735) von einem gewissen Johann Friedrich Christell verfaßten, mit mehreren Zeichnungen versehenen Schilderung der »Antiquitates Lehrbergenses« d. h. der beim Abbruch der alten Kirche gefundenen Reliquien und Münzen, der älteren Grabsteine, Altäre, Wappen etc.[4]) Hier heißt es unter Nr. 6: »In des Pfarrer Beerns Behausung auf dem Boden ist noch der alte, in der Kirche gestandene Altar zu ersehen, welcher nach alter Manier mit Flügeln, darinn halb geschnitten und gemahlte Figuren (wie aus nach beschriebener Figur erhellet) gezieret ist, als . . . [Es folgt eine Skizze des Altares bei geöffneten Flügeln mit einer Umrißzeichnung des Mittelbildes, der unten unter Nr. 1 geschildertenKrönung Mariae; die Flügel und Predella sind mit den Nr. 2—8 bezeichnet.]

1. in medio Altaris erscheint coronatio mariae virginis, da Gott vorgestellet wird als ein alter, grauer Mann, ihr die Krone aufsetzend; hinter der Maria sitzet auf einer Säule das Christkindlein mit der rechten Hand auf Mariam, seine Mutter, weisend.

2. In dem rechten Flügel oben her ist inwendig in der obern Füllung Annunciatio Mariae.

---

3) Frdl. Mitteilung des Pfarramtes Colmberg.

4) K. Kreisarchiv Nürnberg, Oberamt Ansbach. III Inkorp. Ämter, A. Vogtamt Lehrberg. a) Pfarrsachen Nr. 23.

3. in medio visitatio Mariae

4. in der untern Füllung aber nativitas domini.

Auf der äusern Seite dieses rechten Flügels aber sind nur zwo Füllungen, allwo in der obern Christus mit den 12 Aposteln angemahlet, in der untern hingegen die Ausführung Christi zur Creuzigung stehet.

Der linke Flügel hat inwendig auch drey Füllungen, da in der obern sub Nr. 5 Epiphania oder die 3 Könige bey Christo, in der mittlern Füllung sub Nr. 6 Resurrectio domini und in der untersten Nr. 7 Ascensio Mariae vorgestellet wird; bey dieser letzteren Figur hat der Mahler unter andern auch zween Engel mit geschornen Mönchs-Blatten gebildet, welche die Mariam in den Himmel aufheben helffen.

Außen her aber an diesen lincken Flügel sind auch nur zwo Füllungen und in der Obern die Creuzigung, in der untern aber Sepultura Christi vorgestellet.

Item, es ist noch eine Tafel vorhanden, welche an den Altarflügel gehangen zu haben scheinet, auf welcher oben her die Flucht Christi in Egypten, unten aber purificatio Mariae gemahlet und folgende Schrift verzeichnet stehet:

D. O. M. S
E. TR. (erectum?)
HOC
ALTARE. A. C. M.
CDXXX. RENOV.
A. C. MDCXXIV.
DECANO. IOH. BAPT.
GRADELMULLERO.
INSTAUR.
DENUO. A. C. M. DC.
LXXXII. PAST. ET
SEN. M. PHIL. CHRI
STOPH. BEERN PRAE
TORE. IAC. MATTHIA
KOCH. PRID. ID. SE
PTEMBR. AER. CHR.
IOH. CHRIST. FEINAUER 5)

5) Auf meine Anfrage über den Verbleib des Altares hatte Herr Pfarrer Kündinger in Lehrberg die Freundlichkeit mir folgendes mitzuteilen: Auf dem Boden des Pfarrhauses befindet sich ein Marienaltar nicht. Auch findet sich in den alten Akten, die bis auf 1526 zurückgehen und den Bau der Kirche im Jahre 1059 berichten, keine Andeutung über diesen Altar. In der alten Kirche befanden sich 5 Altäre, darunter einer »der zwölf Boten Altar, unser Frauen Altar« 1425 eingeweiht wurde. Außerdem war in der Kirche noch eine besondere Frauenkapelle oder die sogenannte Kapelle in der

II.

In meinem Aufsatze »Archivalisches zur fränkisch-schwäbischen Kunstgeschichte, II Peter Strauß und Sebastian Dayg im Kloster Heilsbronn«[1]) habe ich auf einen Marienaltar der Heilsbronner Münsterkirche mit einer von Daygs Hand herrührenden Inschrift hingewiesen. Neuerdings machte mich nun Herr Vikar Schmidt daselbst auf einen zweiten gleichfalls von Dayg mit seinem vollen Namen bezeichneten Altar der gleichen Kirche aufmerksam.

Dieser, Diakonenaltar ganannte Altar (bei Muck:[2]) altare Stephani et Laurentii) oder richtiger der von einem älteren Altare allein übrig gebliebene Altarschrein ist heute, nach einer neuerdings vorgenommenen Restaurierung in unmittelbarer Nähe des den Lesern des Repertoriums schon bekannten Peter- und Paulaltares[3]) an der Wand befestigt. Der Schrein zeigt in Dreiviertelsrelief auf Sockeln stehend die Gestalten des h. Stephanus (rechts) und des h. Laurentius (links) mit ihren Abzeichen Palmzweig und Steinen bezw. Rost und Buch.[4]) Ihre Gestalten wiederholen sich in gemalten Vollfiguren auf den Innenseiten des rechten und linken Flügels.[5]) Der künstlerische Charakter der beiden Schreinfiguren erinnert mit seiner zierlichen Glätte[6]) lebhaft an die Gestalten Marias und der beiden weiblichen Heiligen im Schreine des Daygschen Marien-

hinteren Sergererz, außen auf dem Kirchhof waren noch 2 Kapellen, deren die eine der h. Helena, die andere dem h. Leonhard geweiht. Das im Jahre 1513 etc. notdürftig reparierte Kirchengebäude wurde 1729 mit den Kapellen gänzlich abgebrochen und ersteres neu aufgeführt, wie es zur Zeit vorhanden ist (eingeweiht 1731). Wohin die Altäre gekommen sind, kann nicht erforscht werden. In der Kirche ist nur ein Altar, der jedenfalls nicht in der alten Kirche stand. Möglicherweise ist das Kruzifix, das in der Mitte des Altaraufsatzes steht, und die Figuren der Apostel Petrus, Johannes und Paulus, die in Nischen unten im Altaraufsatze stehen, aus alter Zeit, vielleicht dem 15. Jahrhundert. Als die alte Kirche abgebrochen wurde, hat es ein Pfarrhaus noch nicht gegeben. Es war nur eine Kaplanwohnung da. Ein Pfarrhaus wurde erst 1746 gebaut. Mit letzterer Angabe ist freilich schwer vereinbart, daß Christell schon 1735 ausdrücklich von »des Pfarrer Beerns Behausung« als Aufbewahrungsort des Altares spricht.

[1]) Rep. f. Kunstw., Bd. XXVIII.

[2]) Muck, Geschichte von Kloster Heilsbronn, 3. Band, Seite 250.

[3]) Vgl. meinen Aufsatz: Peter Strauß (alias Trünklein) von Nördlingen, der Schnitzer des Peter- und Paulaltars in Kloster Heilsbronn, Rep. f. Kunstw., Bd. XXVIII.

[4]) Die Ergänzungen durch den Restaurator (Rost, Hände und Nasenspitzen) sind nur unbedeutend.

[5]) Die Außenseiten der Flügel — ursprünglich die mit Schnitzereien geschmückten Innenseiten, vgl. bei Muck, a. a. O. — sind heute leer.

[6]) Beim h. Laurentius fällt ein puppenhaftes Lächeln unangenehm auf. Mit der rustikalen Kunst eines Peter Strauß haben diese Gestalten der beiden Altäre jedenfalls nichts gemein.

altars. Die Flügelbilder scheinen wegen starker Übermalung schwer zu beurteilen, es kämen hierfür wohl nur mehr die Köpfe in Betracht. Die Inschrift, welche Daygs Beteiligung an diesem Altare feststellt, befindet sich hinter der Gestalt des h. Laurentius und lautet nach der von Herrn Vikar Schmidt gemachten Abschrift:7) Bastian Dayg Maller zu Noerdlingen hat gemalt. Für die Erkenntnis der künstlerischen Eigenart Daygs bedeutet die Auffindung dieser Inschrift bei der geschilderten mangelhaften Erhaltung der Flügelbilder kaum einen Fortschritt gegenüber dem, was uns der Marienaltar Neues und Überraschendes zu sagen hatte; gleichwohl ist sie als Beitrag zur kunstgeschichtlichen Forschung über den bisher wenig gewürdigten Nördlinger Maler sehr willkommen, und möglicherweise gewinnt sie durch die Auffindung und Feststellung weiterer vordem zum Diakonenaltar gehöriger, in der Kirche zerstreut noch vorhandenen Bestandteile erhöhten Wert.

---

7) Ich selbst konnte sie nicht mehr sehen, da sie jetzt wieder durch die angeschraubte Figur des Laurentius der Besichtigung gänzlich entzogen ist. Eine Jahreszahl wurde nicht gefunden. Der Schriftductus ist der gleiche wie beim Marienaltar.

Holbeins Morusbild.

Von **Karl Simon.**

Holbeins Bildnis der Familie des Thomas Morus, das er 1528, zwei Jahre nach seiner Ankunft in England, malte, ist im Original, das noch Karel van Mander bei Andries de Loo sah, nicht erhalten; wohl aber Kopien von ihm und vor allem der Entwurf dazu im Baseler Museum, den der Künstler auf der Heimreise als ein Geschenk von Thomas Morus an Erasmus von Rotterdam überbrachte.

Das ungünstige Geschick, das über dieser, wie über so mancher anderen großen Schöpfung Holbeins gewaltet hat, mag der Grund sein, weshalb das Bild wohl mit chronistischer Gewissenhaftigkeit überall registriert, sonst aber kaum weiter beachtet worden ist. Sehr mit Unrecht; denn es bezeichnet einen Markstein, nicht nur in Holbeins Schaffen, sondern in der allgemeinen Geschichte des Porträts.

Die Aufgabe war: eine Gruppe von zehn und mehr in einer Familie, in einem Haushalt verbundenen Personen in Lebensgröße auf einem Bilde. Eine große, nicht gewöhnliche Aufgabe. Wie wird sie Holbein lösen?

Der Entwurf zeigt das Speisezimmer, in dem sich die Familie gruppiert hat; die — in der nachherigen Ausführung — lebensgroßen ganzen Figuren nehmen nur zwei Drittel der Höhe des Bildes ein. Links wird ein Teil des Büffets sichtbar, es folgt ein Stück freier Wand, mit einem Vorhang bespannt, ein Einbau mit der Tür, durch den man in einen Nebenraum mit einem Fenster sieht, rechts ein Fenster.

Zehn Personen waren zu gruppieren; sechs Frauen, vier Männer. Thomas Morus und sein Vater bilden den gegebenen Mittelpunkt; sie sitzen auf länglicher, mit Polstern belegter Bank. Nach rechts schließen sich der Sohn des Hauses, John, und der Hausnarr, Patenson, an, beide stehend. Nach links folgen Margarete Gigs, eine Verwandte des Hauses, und Elisabeth Dancy, die zweite Tochter von Thomas, auch sie stehend.

Rechts entsprechend eine Gruppe von drei Frauen: Alice, die zweite Frau des Thomas Morus, in einem Betstuhl kniend, vor ihr an der Erde sitzend die Töchter Cecilie Heron und Margarete Roper. Im

Hintergrunde endlich, vorbeigehend zwischen den beiden Morus, nur als Brustbild sichtbar, die Braut des jüngsten Sohnes, Anna Grisacre. Am Fenster des Nebenzimmers endlich zwei Personen, schreibend oder lesend, vom Rücken gesehen.

Die Komposition ist überaus geschickt. Links führt die im Profil nach rechts gegebene Elisabeth Dancy in das Bild hinein, wo zunächst die Folgenden alle mehr oder weniger nach rechts gewendet erscheinen. Patenson bildet den Wendepunkt; er ist allein in strenger Vorderansicht gegeben. Hier beginnt auf der rechten Bildseite das Gegenspiel der drei sitzenden Frauen, von denen zwei nach links gewendet gegeben werden; die dritte, Cecilie Heron, sitzt zwar ebenfalls nach links, wendet sich aber in Dreiviertelansicht nach rechts herum. Hier geht die Bewegung von innen nach außen (Cecilie Heron und Frau d. Morus), während sie auf der andern Seite von außen nach innen geht (Margarete Gigs und der alte Morus).

So herrscht die Bewegung nach rechts in zwei Dritteln des Bildes vor, um erst im letzten Drittel ein Gegengewicht zu finden. An der Stelle des Angelpunktes — und nur hier — sind zwei Figuren direkt hintereinander gegeben; in dem Patenson kommt die Rechtsbewegung energisch zum Stillstand, um in der Cecilie Heron nach links weiter vermittelt zu werden, die durch Richtung des Körpers und Wendung des Kopfes die beiden Bildhälften verbindet. An derselben Stelle beginnt der Einbau, hinter dem jenes Nebengemach mit dem Blick aus dem Fenster erscheint.

So ist diese wichtige, durchaus asymmetrische Zäsur aufs stärkste betont. Auf der andern Seite steht an entsprechender Stelle, zwischen dem ersten und zweiten Drittel des Ganzen, Anna Grisacre. Auch sonst ist jede Starrheit vermieden; die Anordnung der Hauptgruppe bewegt sich nicht parallel zum Bildrande, sondern führt schräg in die Tiefe hinein, so daß vorn ein freier Raum entsteht, der die zahlreichen Figuren nicht allzu massig wirken läßt. Dafür springt die Gruppe der drei sitzenden Frauen in einer Kurve nach vorn. Diese selbst sind nicht etwa, wie die beiden Frauen links, im Profil, sondern in Dreiviertelansicht gegeben.

Thomas Morus, der Herr des Hauses, nimmt wohl die Mitte des Bildes ein, wirkt aber durchaus nicht als beherrschender Mittelpunkt; denn sein Vater sitzt gleichfalls, und die an der Hinterwand hängende Uhr ist nicht über ihm, sondern über der Anna Grisacre angebracht. Letztere ist allerdings die mittelste Figur, um die sich die andern vollkommen symmetrisch gruppieren, ohne daß sie — in jeder Beziehung Nebenperson — als Mittelpunkt wirkt. Die Frau des Hauses, vom Gatten getrennt, in eine zweite Hauptgruppe eingeordnet, aber auch

hier nicht Mittelpunkt, sondern zur Seite gerückt, doch durch Besonderheiten — kniend bez. sitzend (s. unten) — ausgezeichnet.

Die Linie, die die Köpfe verbindet, beginnt links in der Höhe senkt sich dann bei den Figuren der sitzenden Morus am tiefsten, geht aber zwischen ihnen in dem Kopf der Anna Grisacre wieder in die Höhe. Bis zu Patenson langsam steigend, fällt sie bei den sitzenden Frauen plötzlich, um wieder zu steigen und in den auf der Fensterbrüstung stehenden Gegenständen — Leuchter und Kanne — Fortsetzung zu finden und ungefähr in gleicher Höhe wie links zu endigen.

In der Ausführung ist, um das gleich vorwegzunehmen, nur weniges geändert. Die Ausstattung des Zimmers ist vereinfacht, nur an der Rückwand sind noch mehr Musikinstrumente angebracht; die Frau des Thomas Morus kniet nicht, sondern sitzt; in der Tür lehnt, neu hinzugekommen, der Hauslehrer Johannes Heresius; in dem Nebengemach ist ein Lesender, fast nur vom Rücken, zu sehen. Vorn liegen auf dem mit Binsen bestreuten Fußboden zwei Hunde; dafür ist der an der Frau Morus emporspringende Affe weggefallen.

Das Morusbild bedeutet eine Epoche in Holbeins Schaffen. Es war eine Aufgabe, wie sie ihm weder vor- noch nachher gestellt worden ist. Das einzige größere selbständige Gruppenbild mit der Absicht auf Porträtähnlichkeit ist das Zunftbild in der Barbers Hall in London, also ein Korporationsporträt, ein Zeremonienbild von nicht familienhaft miteinander verbundenen Personen. Und es war Holbein nicht einmal vergönnt, es zu vollenden.

Ja, selbst nur zwei Bildnisse auf einer Tafel malte Holbein erst im Entstehungsjahre des Morusbildes: Goldsalve mit seinem Sohn, und nicht in Lebensgröße, sondern nur in zwei Drittel.

Das Morusbild gab ihm die Möglichkeit, seine bisherige Porträtauffassung zusammenhängend auszusprechen. Zugleich eröffnete es ihm neue Ausdrucksmöglichkeiten, die in der Natur des Gruppenporträts liegen, aber auch für das Einzelporträt nutzbar gemacht werden konnten. In der Schilderung des Raumes war Holbein noch nie so ausführlich gewesen. Ein ganzes großes Zimmer, mit ausführlicher Innenausstattung und Andeutung der Architektur, hatte er noch nicht gegeben. Auch bei den Erasmusbildern, dem Erzbischof Warham, dem Nicolaus Kratzer, war der Raum doch mehr Hintergrund als Luftraum, in dem sich der Dargestellte bewegt. Auch später kommt die Raumtiefe in einer derartigen Ausführlichkeit nur noch in den Gesandten zur Geltung. Auch der Luftraum von einem Drittel des Ganzen steht in Holbeins Werk einzig da.

Vollends unerhört ist der Blick in einen zweiten Raum, der nie wieder vorkommt, ebenso der Blick durch ein Fenster in eine Landschaft[1]) — ein Motiv, das schon im Porträt des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden wie in Deutschland gleich beliebt ist. Auch Dürer verwendet es ja in seiner Frühzeit gern.

Die Gegenstände der Umwelt endlich sind mit großer Liebe und Ausführlichkeit geschildert, freilich mußten sie in der Ausführung, wohl auf Wunsch des Bestellers, mehr zurücktreten: das Büffet mit dem Tafelgeschirr, die Fensterbrüstung mit Kanne, Leuchter und Büchern, die Uhr, das Musikinstrument an der Wand. Auch für dies Interesse, das sich besonders später in den kunstgewerblichen Entwürfen frei betätigen konnte, sind die Erasmusbilder von 1523, der Erzbischof Warham und Nicolaus Kratzer die ersten Beispiele. Bei Bonifazius Amerbach (1519), bei dem eine Hindeutung auf den Gelehrten nahe gelegen hätte, begegnet noch keine Milieuschilderung.

In dem Gehaben herrscht eine überaus große Mannigfaltigkeit; die Dargestellten sitzen, stehen, gehen, knien, kauern, lehnen. Ersteres ist in einer derartigen Ausführlichkeit und Deutlichkeit nur noch einmal gegeben, in dem Cromwell von 1534, der auf einer Bank mit hoher Lehne sitzt. Das Knien— bei der Familie des Bürgermeisters Meyer in der gegebenen Situation liegend — ist in der Ausführung des Morusbildes gleichfalls in Sitzen umgewandelt. Damit schwindet der letzte Rest von Kirchlichkeit, an den man in Gedanken an Votivbilder mit Figuren vor Betpulten erinnert werden könnte. Das Kauern erscheint begreiflicherweise nicht wieder. Hier ist es von einziger Wirkung. Für das Motiv sind Darstellungen der hl. Sippe vielleicht nicht ganz ohne Einfluß gewesen.

In der Ausführung des Bildes kommt noch der Hauslehrer Heresius dazu, der in der Tür lehnt — ein Ausdruck von Nonchalance, den Holbein bei seinen Einzelbildnissen nicht wieder anwendet. Das Motiv, das Italiener sehr ausdrucksvoll zu gestalten verstehen, kannte er also, fand es seiner Auffassung des Einzelporträts aber offenbar widersprechend.

Die Köpfe gibt er meist in Dreiviertelansicht; das volle Profil und die volle Face nur je einmal. Ersteres hat er bisher nur in den Erasmusbildern, letzteres zum ersten Mal hier gegeben (Patenson). Später ist beides nicht ganz selten; ganz ähnlich wie hier erscheint 1537 Heinrich VIII. in voller Vorderansicht.

---

[1]) Sonst nur in der Barbershall und einem zweifelhaften Porträt ehemals in der Sammlung Steinmeyer in Köln.

Aber auch kompliziertere Kopfwendungen kommen vor: das Umwenden aus Profil- in Facerichtung (Anna Grisacre) und ein der Körperrichtung entgegengesetztes Wenden des Kopfes (Cecilie Heron).

Welcher Wirkung eine derartige Wendung fähig sein konnte, mußte Holbein sehen; auf seinen Einzelporträts hat er sie dagegen streng vermieden. In der Ökonomie des Ensembles mochte sie ihm notwendig erscheinen.

Eigentliche Tätigkeit ist nur bei einem Teil der Dargestellten gegeben, und auch diese in verschiedenen Graden. Bezeichnenderweise für das Haus des Gelehrten erstreckt sich die Tätigkeit fast ausschließlich auf Bücher.

Das Motiv des Buches ist weder an sich noch bei Holbein neu. Immerhin hat auch er es zuerst in den Erasmusbildern verwendet.[2]) Und nun gehe man hier jede mit einem Buch versehene Gestalt durch und sehe die Verschiedenheit der Stufen der geistigen Anteilnahme. Von der Nonchalance der Weltdame, die mit dem Buch unter dem Arm sich die Handschuhe anzieht, über das eigentliche Lesen, das Sinnen über dem Gelesenen bis zur Andacht oder zu dem Versuch, andere für das Gelesene zu erwärmen: Margarete Gigs, die den alten John Morus auf eine Stelle aufmerksam macht. Mehr als Attribut wirkt das geschlossene Buch der Cecilie Heron, wie es schon das eine Erasmusbild in Longford Castle zeigt.

Dann das Wegsehen über ein geöffnetes Buch (Margaretha Roper). Es findet sich dies ganz ähnlich nur auf dem Erasmusbilde von 1530 wieder, wo die Hand in gleicher Weise über die Blätter hinstreicht. Anders, momentaner, wirkt das Brustbild des Bischofs Stokesley, der, mit der Feder in der Hand, über den Beschauer hinweg sein Buch ansieht.

Das eigentliche vertiefte Lesen (Sohn des Morus) ebenso wie das Hinzeigen auf eine Stelle (Margarete Gigs) begegnet nur hier. Im Einzelbildnis mochte Holbein das Verlorengehen des Blickes bez. ein zu starkes dramatisches Moment scheuen.

Handschuhe sind in den englischen Porträts ein häufiges Requisit, aber nie erscheinen sie in dem Moment, wo sie angezogen werden, wie hier (Elisabeth Dancy).

Der Rosenkranz ist selten bei Holbein; Frau und Tochter des Bürgermeisters Meyer haben ihn; sonst nur die nicht unbestrittenen Bildnisse

---

[2]) Schon in der älteren deutschen Bildniskunst kam es hie und da vor, so auf Pleydenwurffs Kanonikus Schönborn; dann, um noch ein Beispiel herauszugreifen, auf Cranachs Bildnis des Reuß. In seiner Vaterstadt Augsburg konnte Holbein auf dem Grabstein des Doktors Adolf Okko (1503) es bereits als Knabe gesehen haben.

eines Mannes in Boston und eines jungen Mannes ehemals in der Kunsthandlung Steinmeyer, Köln.

In dem Bilde des tierliebenden Morushauses mußten auch die Tiere ihren Platz finden; im Entwurf ein angeketteter Affe, in der Ausführung zwei Hunde vorn lagernd.

So wird ein für die Folgezeit so überaus fruchtbares Thema auch hier bereits angeschlagen, und man wird Mühe haben, frühere oder gleichzeitige Beispiele dafür anzuführen. Der Hund auf Mantegnas Gonzagabilde ist unter dem Stuhle seines Herrn doch einigermaßen versteckt, während hier zwei große Tiere vorn im Zentrum liegen. Später gibt Holbein auf dem Bildnis des Robert Cheseman und dem eines Mannes im Haag einen Falken, der bei ersterem freilich mit zum amtlichen Charakter gehört.[3])

Auf der anderen Seite fehlt wieder manches, was sonst für Holbein bezeichnend ist. Eine sehr häufige Beigabe seiner nicht ganz frühen Bildnisse ist ein Brief; hier fehlt er. Wie nahe hätte es gelegen, einem der beiden Morus einen Brief oder sonst ein Schriftstück in die Hand zu geben, wie schon tatsächlich auf dem Einzelbildnis von 1527 Thomas Morus ein gerolltes Papier in der Hand hält. Hier im Gegenteil ist gerade die Mitte durch Weglassen solcher Beigaben entlastet, ist dem Ganzen die Würde in hervorragendem Maße gewahrt geblieben, die durch ein Zuviel an Beigaben nur gelitten hätte.

Damit ist schon ein anderes gesagt: es fehlt an einem eigentlichen Mittelpunkte des Ganzen. Eine durchgehende Handlung ist nicht angestrebt worden. Der allgemeine Charakter ist der ruhiger Geschlossenheit. Die meisten der Dargestellten sind nur mit sich beschäftigt. Nur zweimal wird eine nähere Verbindung von je zwei Personen hergestellt; aber auch diese ist nur oberflächlich. Das Zeigen der Margarete Gigs auf eine Buchstelle, das Umwenden der Cecilie Heron findet kein Entgegenkommen von der anderen Seite. In allen spricht sich in wechselnden Graden innere Sammlung, aber zugleich hie und da Aufmerksamkeit und Empfänglichkeit für die Dinge der Außenwelt aus. Jeder ist als selbständige, gleichmäßig berücksichtigte Individualität gefaßt.

Das entspricht auch sonst einer Holbeinschen Gepflogenheit durchaus, ja auf dem Morusbilde geht er schon weiter in der Verbindung der einzelnen als sonst jemals. Auch auf seinen Doppelbildnissen gibt er niemals den Dargestellten eine engere Beziehung zueinander. Auf dem Godsalveschen Bilde konnte es an sich nahe liegen, die beiden in

---

3) Der Mann mit dem Hund auf der Brüstung in Brüssel ist zweifelhaft. In den Baseler Zeichnungen aus Holbeins englischer Zeit findet sich ein Knabe mit Meerkatze.

ein Papier vertieft sein, den Vater dem Sohne diktieren zu lassen u. a. m. Wie etwa Sebastiano del Piombo bei dem Porträt des Kardinals Carondolet verfährt, dessen Schreiber auf das Diktat seines Herrn wartet. Nichts von alledem. Auch die »Gesandten« stehen jeder für sich da, ohne irgend eine Beziehung zueinander. Es ist hier, wie überall bei Holbein. Eine durchgehende Handlung fehlt; die Dargestellten werden einander nicht subordiniert, sondern koordiniert.

II. Sehen wir uns nun nach der Stellung um, die Holbeins Morusbild in der Entwicklung des deutschen Gruppenbildes einnimmt.

Das unabhängige deutsche Gruppenbild ist erst eine Schöpfung der Zeit, der Holbein angehört. Vorher tritt es im Zusammenhang mit kirchlichen Schöpfungen nur unselbständig auf, als Assistenz-, als Stiftergruppenbild.

Und zwar erscheint das unabhängige Gruppenporträt gleich als Familienbild.[4]) Den Anfang macht B. Strigels Familie des Kaisers Maximilian, der auch in diesem Auftrag eine den italienischen Mächtigen verwandte Stimmung, wenn auch wieder nur in deutsch-bescheidenen Grenzen zeigt; eine Gruppe gedrängt befangen, in zwei Reihen übereinander angeordnet; eine engere Verbindung nur zweimal durch ein Handauflegen oder ein Umfassen versucht. Die Blickrichtungen aller nach allen Seiten auseinanderfahrend. Links ein direktes Profil, Maximilian selbst, ihm zugewendet sein Sohn, neben diesem seine Gattin, unsicher aus dem Bilde herausschauend. Die ganze Gruppe vor einem Brokatvorhang mit landschaftlichem Ausblick zur Seite.

Gleichwohl wußte Strigel, daß er mit dem Bilde Epoche mache; auf dem Bilde der Familie des Cuspinian, von dem gleich die Rede sein wird, rühmt er sich in einer langatmigen lateinischen Inschrift des Werkes ausführlich, nachdem er vorher angegeben, daß er allein kraft kaiserlichen Ediktes Kaiser Maximilian, wie Apelles Alexander d. Gr. gemalt habe.[5])

Hatte sich doch nur wenige Jahre vorher noch Markgraf Friedrich von Baden mit seiner ganzen Familie kniend vor der hl. Anna selbdritt von Hans Baldung porträtieren lassen (bald nach 1511).

Besser ist dann Strigels bereits erwähnte Familie des Cuspinian von 1520 in der Berliner Galerie. Wieder Halbfiguren hinter einer Brüstung vor einfarbigem Grunde, in den ein kahler Baum hineinragt,

---

4) Das Stadtrichterbild im Grazer Stadthause mit der Gruppe der amtierenden Richter (1478) erscheint doch noch mit kirchlichem »Hintergrunde« in wörtlichster Bedeutung: mit der Darstellung des jüngsten Gerichts. (Janitschek S. 303.) Ähnlich noch die interessante Dünweggesche Eidesleistung im Rathaus zu Wesel.

5) Vgl. Bode und Scheibler im Jahrb. d. K. preuß. Kunsts. II.

dessen einzige Frucht ein Inschrifttäfelchen mit väterlichen Ermahnungen ist. Links schließt der Vater, rechts die Mutter, beide in das Bild hineingewendet, die Gruppe ab; der kleinste Sohn genau in derselben Blickrichtung wie der Vater, der ältere Sohn mit der Blickrichtung der Mutter gegeben; die männlichen Personen dadurch näher aneinandergeschlossen, daß der Vater, ähnlich dem Maximilian des oben erwähnten Bildes, dem einen Sohne die eine Hand auf die Schulter, dem zweiten die andere auf die leicht gekreuzten Hände legt. Als Rudiment kirchlicher Auffassung die betend aneinandergelegten Hände des ältesten Sohnes.

An sich freier ist ein drittes, schon früher (1517) entstandenes Gruppenbild Strigels: der Augsburger Patrizier Konrad Rehlingen mit seinen Kindern.

Auf der einen Tafel Rehlingen allein in ganzer Figur, vor einem Vorhang, der den Ausblick in eine Landschaft freiläßt; durchaus frei und vornehm aufgefaßt. Auf der anderen Tafel entsprechend seine acht Kinder, gleichfalls in ganzen Figuren, nur zum Teil die Hände betend zusammengelegt oder mit einem Rosenkranz. In Reihen zu zwei und drei aufmarschiert, schauen sie meist seitwärts aus dem Bilde heraus; hinter ihnen erscheint in der Landschaft, die der Brokatvorhang zur Hälfte verdeckt, Maria mit dem Kinde und Engeln auf dem Halbmond. Auf der Seite des Vaters entspricht ein kleiner Engel, gleichfalls in der Landschaft neben dem Vorhang.

So klingt eine sakrale Stimmung immer noch durch, so daß von einem Gruppenporträt nur in bedingtem Sinne gesprochen werden kann, zumal da Vater und Kinder auf getrennten Tafeln erscheinen.

Dann schweigt die Geschichte über das deutsche Gruppenporträt, und selbst von den Strigelschen Leistungen wird sie nicht allzuviel Rühmens machen dürfen. Dürer hat nur den Kaiser allein, nicht seine Familie gemalt; damit ist nicht er, sondern Strigel beauftragt worden. Wieder eine der verpaßten Gelegenheiten, an denen die deutsche künstlerische Kultur so reich ist. Wie das Bild ausgefallen wäre, darüber kann man nicht einmal die bescheidenste Vermutung wagen, da Dürer nie mehr als ein Bildnis auf eine Leinwand gebannt hat. Auf Strigels Werke folgt dann gleich Holbeins Morusbild, da auch die Familie des Bürgermeisters Meyer noch als Votivbild aufgefaßt ist.

Eine gähnende Kluft trennt das Morusbild von den bisherigen Leistungen des deutschen Gruppenporträts. Nicht mehr Halbfiguren in schwacher Lebensgröße, sondern durchweg ganze Figuren, lebensgroß, nicht kümmerlich eng aneinandergedrängt, sondern frei im Raum sich entwickelnd, nicht vor einem Brokatvorhang und einer Landschaft, die

nur eine oberflächliche Beziehung zu den Dargestellten haben könnten, sondern im eigenen Heim, dem Schauplatz ihres täglichen Lebens. Bei keinem der Dargestellten linkische Befangenheit, sondern jeder eine Individualität für sich, die meisten inneren und äußeren Adel nicht verleugnend.

Damit wird freilich ein Punkt berührt, der nicht Holbeins Verdienst ist. Das Morussche Haus war innerlich und äußerlich vornehm, fein gebildet in allen seinen Gliedern, voll des lebendigsten Interesses für geistige Dinge und von jener äußeren Unabhängigkeit, deren Fehlen in Deutschland so manchen auch starken Geist in den Schranken kleinbürgerlicher Enge gehalten hat.

Aber nicht nur in bezug auf das deutsche Porträtgruppenbild nimmt das Morusbild eine so überragende Stellung ein, auch anderwärts ist darin bis um diese Zeit nicht allzuviel geleistet worden.

III. Ganz bezeichnenderweise sind die ersten unabhängigen Gruppenporträts — ohne irgendwelche kirchliche oder geistliche Zwecke — in Deutschland Familienporträts, in den Niederlanden Korporationsporträts: Schützen- und Regentenstücke.[1]) Das erste dieser Korporationsporträts, dem wir nachkommen können, ist von Dirk Jacobsz gemalt (Rijksmuseum) und stammt aus dem Kloveniers- (Büchsenschützen) Doelen. Zufällig ist es ein Jahr später entstanden als das Morusbild.

Der Gegensatz zum Morusbilde springt in die Augen. Bei diesem ein freier, großer, in die Tiefe gehender Raum, dort kaum ein Loslösen vom Grunde; hier ein Drittel des Ganzen Luftraum über den Köpfen, dort ein Abschneiden fast direkt oberhalb der Köpfe. Hier Gruppierung ganzer Figuren in wohliger Kurve mit starken, doch nicht unvermittelten Niveau-Unterschieden; dort zwei Etagen von gleich hohen vertikalen Halbfiguren übereinander aufgebaut, durch zwei horizontale Schranken gegeneinander und nach vorn abgetrennt. Dort einigemale ein engerer Zusammenhang durch Handauflegen, wie bei Strigel, eine Charakterisierung durch Symbole der Korporationstätigkeit (Büchsen, Feder) versucht, eine Handlung durch Fingerzeigen angebahnt.

Bei Holbein nichts von all diesem Primitiven; Gruppierung nur durch Verteilung der Massen, durch Abwechselung in den Stellungen, eine Verbindung einzelner nur in diskreter Weise versucht, die Beigaben nicht nur als Attribute, sondern in ihrer lebendigen Beziehung zu den Persönlichkeiten verwendet.

---

[1]) Vgl. Al. Riegl: Das holländische Gruppenporträt. Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. XXIII. (1902), S. 99 f.

IV. Italien steht in der Geschichte des neueren Gruppenporträts an der Spitze. Schon in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts malt hier das Familienbild des Markgrafen Ludovico Gonzaga Mantegna, der auf Holbein mehrfach nachweisbaren Einfluß ausgeübt hat.

Auch hier ganze Figuren, sogar überlebensgroß, teils sitzend, teils stehend, und doch im einzelnen charakteristisch verschieden. Vor dem Ganzen ein weggezogener Vorhang wie vor einem lebenden Bilde; der Schauplatz der Garten, über dessen gezinnte Mauer ein klassischer Tempelbau und ein Baum herübergrüßen. Die meisten der Dargestellten unbeschäftigt, doch durch Wenden und Neigen des Kopfes psychische Spannung verratend. Die Mutter Barbara von Hohenzollern sitzend inmitten ihrer Familie, wenig bewegt, doch ihrem gleichfalls sitzenden Gemahl zugewendet. Die Hofzwergin fehlt hier so wenig wie bei Holbein der Hausnarr, und unter Ludovicos Stuhl liegt der Jagdhund, ähnlich wie auf dem Morusbilde. Zwei Dinge sind aber besonders wichtig: Ludovico hält einen Brief in den Händen, den ihm offenbar der Kämmerer neben ihm gebracht hat und der Anlaß zu weiteren Befehlen des Herzogs ist, denen jener aufmerksam zuhört; noch oder schon ist die Ferse gehoben vom Kommen oder zum Gehen.

Und rechts schließt sich eine Handlung an: eine Figur löst sich aus dem Ganzen, geht die hinabführenden Stufen einem nahenden Gaste entgegen und bildet so den Übergang zu den weiteren, im Freien sich abspielenden Vorgängen des fürstlichen Haushalts.

Damit ist auch äußerlich als solche scharf gekennzeichnete Handlung gegeben.

Das Vermeiden von Subordination und das Steckenbleibenlassen von Handlungen auf dem Morusbilde wird als Gegensatz hier besonders deutlich.

Nach Mantegna verschwindet in Italien das große Familiengruppenbild für längere Zeit. Das Gruppenbild von nicht familienhaft miteinander verbundenen Personen erfährt allerdings eingehendere Pflege; doch sind es selten mehr als drei Personen und nicht häufig ganze Figuren. Oder das Familienbild tritt wieder in kirchliche Abhängigkeit, wie bei der Familie des Bentivoglio zu beiden Seiten der thronenden Madonna auf dem Bilde des Lorenzo Costa in S. Giacomo Maggiore in Bologna (1488). Erst aus dem Ende der dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts hören wir wieder von einem großen Familienbilde eines weltlichen Großen, wenn auch nicht eines Fürsten. Von einem sonst nicht weiter bekannten Maler, Domenico Giuntalocchi, läßt sich ein portugiesischer Gesandter in Rom, Don Martino, malen: er selbst in der Mitte von zwanzig Personen, Verwandten und Freunden, sich mit ihnen besprechend.

Also auch hier eine Tätigkeit, die sich nicht auf den einen beschränkt haben wird. Erhalten scheint das Bild leider nicht zu sein.[1])

Sonst wissen wir von Oberitalienern, die diese Gattung pflegen. Ein Künstlerhaus scheint die Gruppe von neun Personen darzustellen, die ein Bild des Bernardo Licinio da Pordenone in der Galerie Borghese in Rom zeigt. Es ist ein Halbfigurenbild, dessen Mittelpunkt die sitzende Mutter mit einem Wickelkind auf dem Schoß bildet. Eine gewisse Zerstreutheit ist dem Bilde eigen; das eine der Kinder sieht aus dem Bilde heraus, das gegenseitige Sichansehen hat kein rechtes Ziel und keine rechte Kraft. Und doch ist die Tendenz auf eine engere Verbindung der Dargestellten unverkennbar. Rechts bringt einer der Söhne einen Korb mit Rosen zur Mutter, ein größerer hält einen Torso in den Händen und blickt zur Mutter hinüber; diese umschließt mit dem rechten Arm ihr Töchterlein, das kindlich neugierig das Wickelkindchen mit der Hand berührt. Auf den Arm der Mutter legt wieder ein Sohn seine linke Hand, während der Vater seine rechte Hand auf seine Schulter auflegt und ein jüngerer Bruder ihn mit dem erhobenen linken Zeigefinger auf etwas aufmerksam zu machen sucht. Zwischen den beiden Eheleuten steht ein halbwüchsiger Sohn, der einzige, der, zur Mutter hinüberblickend, ohne Attribut oder Handlung gegeben ist.

Von demselben Pordenone rührt vielleicht ein zweites Familienbild, gleichfalls Halbfiguren, in Hamptoncourt her, wo zehn Figuren um einen Tisch gruppiert sind, auf dem eine Schale mit Früchten steht. Die Komposition ist weniger einheitlich als auf dem vorigen Bilde, obgleich auch hier mit Zeigen und Umfassen der Eindruck einer lebhafteren Tätigkeit hervorgerufen werden soll. Also auch in Italien nicht überall von Anfang an und in vollkommener Weise eine durchgehende Handlung im Gruppenbilde.

Das Ziel der Entwicklung mag dies sein, wie es uns das bekannte Gruppenbild des greisen Jacopo Bassano zeigt, der die zehn Personen seiner Familie zu einem Konzertbilde vereinigt.

Als Mittelpunkt der Tisch mit den drei Notenbüchern, über die man sich einzeln oder in Gruppen beugt; der Kleinste der Gesellschaft bringt wenigstens Äpfel heran. Im weiteren Umkreis eine Klavichord- und eine Lautenspielerin; lauschend ein Mann und eine ältere Frau — und ein Hund.

Auch das Morussche Haus war musikliebend; aber der Schritt von einem ruhigen Nebeneinander zu einem tätigen Miteinander lag gänzlich

---

[1]) Vasari X. 217. Vita di Nicc. Soggi. Burckhardt, Beiträge zur italien. Kunstgeschichte. S. 255.

außerhalb des Holbeinschen, ja des damaligen nordischen Kunstwollens. Freilich ist ja das Bassanosche Bild auch um Jahrzehnte später als das Morusbild.

Sicher vor Holbeins Morusbild ist dagegen entstanden eine Gruppe von Giovanni Cariani in Bergamo (Casa Roncalli): vier Damen und drei Herren auf einer Terrasse.

* * *

So bedeutet Holbeins Morusbild einen Höhepunkt nicht nur in der deutschen, sondern in der gesamten gleichzeitigen europäischen Kunst. Unmittelbar nach Mantegnas Gonzagabild muß das Morusbild genannt werden, wenn von der Geschichte des Familien-Gruppenbildnisses die Rede ist. Dann erst haben andere zu folgen. Daß das Werk selbst untergegangen ist, tut nichts zur Sache; für die geschichtliche Erkenntnis ist die volle Sonne eines gegenwärtigen Kunstwerkes oft weniger wichtig als die Abendröte, die eine untergegangene Schöpfung über den Himmel wirft.

Der Meister des Lombeeker Altars.

Beiträge zur neueren Schnitzaltarforschung im Anschluß an J. **Roosval.**

Von **Robert Hedicke.**

Es ist zu begrüßen, daß nunmehr auch ein schwedischer Forscher der Sichtung des in Schweden heute noch vorhandenen Vorrats von Schnitzaltären seine Arbeit zugewandt hat. Für die deutsche und niederländische Kunst ist von einer Kenntnis der schwedischen Werke mancher wertvolle Beitrag zu erwarten, da Schweden von großen kriegerischen Katastrophen, wie sie jene Länder heimsuchten, verschont geblieben ist, und deshalb der Erhaltungszustand der Altäre meist ein besserer, der Bestand ein relativ reicher ist, wenn auch der Import um 1530 durch die Einführung der Reformation aufhörte. Durch die Vorarbeiten Goldschmidts, Becketts und Matthaeis[1]) über die Schnitzaltäre Lübecks, Dänemarks und Schleswig-Holsteins ist die Methode dieser Sichtung festgelegt und eine solche in befriedigender Weise möglich geworden.

Becketts Erfahrung in Dänemark hat gezeigt, daß der Anteil der einheimischen Kunsttätigkeit der schwächste ist, daß Schleswig-Holstein, Lübeck und die Niederlande das Hauptkontingent stellen, demgegenüber die dänischen Schnitzer nur als Gefolgschaft, ohne scharf ausgeprägte künstlerische Eigenart auftreten. Der oberdeutsche und niederrheinisch-westfälische Einfluß ist daneben ein geringer; ein Import dorther scheint nicht stattgefunden zu haben. Ein ähnliches Resultat ist a priori für Schweden zu erwarten. Dem schwedischen Forscher ist der Weg geebnet. Erschöpfend und endgültig wäre die Bearbeitung der schwedischen Altäre allerdings nur durch ein mit Unterstützung der schwedischen Regierung herauszugebendes Tafelwerk zu lösen, das sich Matthaeis Werk zum Vorbild nehmen müßte. Die vortreffliche photographische Publikation des dänischen Unterrichtsministeriums ist überflüssig kostbar, der hohe Preis der Verbreitung hinderlich, das Format unhandlich groß.

---

[1]) A. Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik bis 1530, Lübeck 1889. — F. Beckett, Altertavler i Danmark fra den senere middelalder, Kjøbenhavn 1895. — A. Matthaei, Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins, Leipzig 1898 und Matthaei, Die Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis zum Jahre 1530, Leipzig 1901, Text und Taf.

Der Text Becketts ist im beschreibenden und historischen Teile gut, die Stilkritik könnte tiefergehend, die Methodik der Beschreibungen strenger durchgeführt sein.

Matthaei hat dank der Unterstützung der Schleswig-Holsteinischen Provinzialkommission ein für die künftige Schnitzaltarforschung mustergültiges Werk geschaffen. Besonders sei die strenge Methodik und exakte Stilkritik hervorgehoben. Nur einige Punkte möchte ich hier beleuchten, in denen ich eine Verbesserung für möglich halte. Da die Forschung über sämtliche Schnitzaltarfragen heute noch nicht zu festen Grundlagen gelangt ist, so ist die Hauptaufgabe eines solchen grundlegenden Tafelwerkes, von den publizierten Altären exakte und vollständige Beschreibungen in Wort und Bild zu geben, die jedem es ermöglichen, sich auf Grund der Publikation ohne Autopsie eine zur Kritik ausreichende Vorstellung jedes Werkes zu bilden. Was im Einzelfalle kritisch wichtig, welches Detail bei der Unterscheidung von Gruppen, Schulen und Meistern das Entscheidende sein wird, kann kein Publikator wenig erforschter Werke, auch wenn er sein Gebiet noch so genau beherrscht, immer vorher wissen; das tritt erst im Laufe der Kritik und durch eine solche Publikation hervor. Wir stimmen daher Matthaei nicht zu, wenn er den Leser durch detaillierte Beschreibungen der Werke nicht langweilen, sondern nur »das Wichtige« herausgreifen will, da genaue Beschreibungen nach seiner Ansicht meist zwecklos seien, da sie zu viel Unwichtiges bringen, das nie zur praktischen Verwendung gelange. Wir möchten hier im Interesse künftiger Schnitzaltarpublikationen dafür plaidieren, solche Tafelwerke in erster Linie als Materiallieferungen aufzufassen und die erschöpfende und exakte Beschreibung jedes Werkes mit dem Auge des Naturforschers und strenger Akribie auszuführen. Im übrigen hat Matthaei selbst ein vortreffliches Beschreibungsschema aufgestellt, das auf andere Gruppen des Schnitzaltars, z. B. die oberdeutschen, niederrheinischen und niederländischen Werke sinngemäß zu übertragen wäre. Was die Illustration anlangt, so hätten wir etwas zahlreichere große Detailaufnahmen von Feldern und Figuren gewünscht. Auf einem noch unbekannten Boden kann der erste Pionier selten das ganze Gebäude neuer Erkenntnis aufführen. Neben der Beschreibung in Wort und Bild, die, intelligent angeordnet, schon selbst spricht, geschieht der kunsthistorischen Verarbeitung des Stoffes durch ein zusammenfassendes Schlußkapitel, wie es Matthaei tut, meist Genüge. Das Übrige überlasse man der weiteren Forschung. Liebäugeln mit Wölfflinscher Stilpsychologie und Stilgeschichte führt auf dem für die Kunst kärglichen und erst zu erforschenden Boden Schleswig-Holsteins notwendig zu einer ästhetisch-historischen Mischgattung, die einer Erkenntnis der Werke nur schadet; denn

die ästhetische Betrachtung geht, bewußt oder unbewußt, von einer Grundanschauung aus, eine Materialpublikation soll von der unvoreingenommenen Beobachtung des Naturforschers, der ein neugefundenes Objekt beschreibt, ausgehen, wenn sie sich nicht selbst den Weg durch vorgefaßte oder zu früh gebildete ästhetische Vorstellungen einengen will. Die Bedeutung der ästhetischen Betrachtungsweise, angewandt auf eine wohlbekannte und reiche Kunstperiode oder Gruppe, soll damit durchaus nicht unterschätzt werden, wie es von Gegnern derselben zuweilen geschieht.

Für die Publikation von Einzelwerken sei Lichtwarks Behandlung des Grabower Altares[2]) als Musterleistung dieser Art hier genannt. Es ist erstaunlich, welches plastische Leben die verschiedenen Ansichten einer Figur hier enthüllen, wie die liebevolle Versenkung in das isolierte »Werk an sich« zu interessanter, unvoreingenommener Beobachtung führt, und wie dem Laien, Kunstfreund und Forscher in dieser höchst glücklichen Vereinigung populärer und wissenschaftlicher Darstellung in gleicher Weise genügt wird, wenn auch die Isolierung eines Werkes aus einer Zeit, in der die Meister sich streng an ihre Umgebung anzuschließen pflegten, zu Berichtigungen Anlaß geben wird. Es wäre für die Forschung und unser Verhältnis zu nordischer Kunst überhaupt sehr fördernd, wenn wir recht viele so persönlich und temperamentvoll geschriebene Studien besäßen, die Meister und Werke isoliert und ohne stete Witterung fremder Einflüsse aus sich selbst zu verstehen so redlich sich bemühten. Das Fehlen einer Gesamtansicht des Grabower Altars wirkt störend bei diesem Reichtum der Detailansichten.

* * *

Worin besteht nun bei einem spätmittelalterlichen Schnitzaltar eine erschöpfende Darstellung in Bild und Wort? Wir wollen im folgenden versuchen, ein Schema für niederländische Schnitzaltäre zu geben, indem wir an Matthaeis Methodik für schleswig-holsteinische Altäre anknüpfen. Eine große Gesamtaufnahme (mindestens 18 : 24) kann bei unwichtigen Werken kleineren Maßstabs und geringen Kunstwerts ausreichen. Bei größeren und wichtigeren Werken wird ohne größere Aufnahmen möglichst vieler Einzelfelder kaum auszukommen sein (Maßstab 13 : 18 bis 18 : 24). Wie Einzelaufnahmen von Figuren unsere Erkenntnis auch ohne Worte fördern, zeigt deutlich Lichtwarks Gesamtpublikation aller Grabower Einzelfiguren (vgl. bes. Magdalena und Joël). Daneben gilt: je mehr möglichst große Details von Köpfen, Kostümen, Maßwerk etc., desto besser. Maßstab 9 : 12 bis 13 : 18 wird hier meist ausreichen. Als

[2]) A. Lichtwark, Meister Bertram, Hamburg 1905.

Reproduktionsart ist grundsätzlich bei Tafelwerken der Lichtdruck zu wählen.[3]) Ferner sind die Marken, Inschriften, Signierungen, Datierungen photographisch oder als Facsimile zu reproduzieren. Ein Linienschema, das den sachlichen Inhalt der Felder zeigt, wird bei auszugsweiser Abbildung von Nutzen sein. Überflüssige Kostbarkeit der Reproduktion ist unwissenschaftlich und zu vermeiden, da sie die Verbreitung hindert (vgl. Beckett).

Was die Darstellung in Worten anlangt, so sind exakt und erschöpfend mit dem Bestreben nach Kürze und Schlagkraft des Ausdrucks zu beschreiben:

1. Typus und Konstruktion des Schreines, besonders oberer Abschluß, unterer Fries, Predella, Feldereinteilung, Felderausstattung (Kopf der Trennungswand, Rück- und Seitenwände, Hohlkehle, Baldachin, Galerie, Kopfleisten).

2. Die Skulpturen, und zwar: Figuren, Gruppen, Statuetten und Grüppchen (letztere beide in Kopfwand der Trennungswände, Hohlkehlen, Baldachinen etc.). Sie sind zu beschreiben nach ihrem sachlichen und ikonographischen (hier kann ein Linienschema mit Eintragung der Szenen nützlich sein) und zweitens nach ihrem stilistischen und technisch-künstlerischen Inhalt (Kompositionsschemata, plastischer Stil, Proportionen, Charakter- und Kostümfiguren, Beschreibung des Kostüms, Modell- und Hohlkehlfiguren, Blockbildung, Bildung von Relief und Freifiguren nebst Zwischenstufen etc.).

3. Polychromie. Malerei. (Die gemalten Flügel sind bei Gesamtpublikationen grundsätzlich abzubilden und zu beschreiben.)

4. Historisch-Kritisches: Meister bzw. Schule, Gruppe oder allgemeine Bezeichnung, Datierung oder Datierungsanhalte, Signierung, Inschriften, Marken, Maße, Beschreibungen, Abbildungen, Literatur.

5. Erhaltungszustand, nebst genauen Angaben über Restaurierung.

In einer zusammenfassenden Darstellung des niederländischen Schnitzaltars hätte ein systematischer Teil diese grundlegenden Beschreibungen zum Ganzen zu verbinden und die einzelnen obengenannten Bestandteile des Altars, z. B. die Typen, die Felderausstattung, die Friesbildung, die Kompositionsweisen, die Relieftechnik, die Polychromie,

---

3) Es ist nicht zu verstehen, wie ein so kostbar ausgestattetes Werk wie das jüngst erschienene Erfurter Ausstellungswerk (Hrsg. v. Doering und Voß) noch Zeichnungen neben mechanischen Reproduktionen für die Holzplastik wählen konnte. Berechtigte Ausnahmen im Notfalle: Adam und Eva aus Heiligenhaven bei Matthaei. Ebenso verraten die beliebten Gravüren „bedeutender Stecher“ in reich ausgestatteten französischen Werken (z. B. Palustre's Renaissance) einen bedauerlichen Mangel an Rücksicht auf wissenschaftliche Brauchbarkeit.

die Markenfrage etc., in ihrer verschiedenen Erscheinung und ihrem künstlerisch-sachlichen Verhältnis zueinander zu behandeln. Man hätte u. a. davon auszugehen, daß im Regelfalle drei bis vier Meister bzw. Werkstätten zusammenwirken, der Schreinbauer, der Bildhauer, der Polychromeur, der Maler, daß mehrere von ihnen identisch sein können (z. B. Polychromeur und Maler), und daß einer von ihnen der Lieferant des Gesamtwerkes ist. Ferner ist grundlegend zu beachten, daß die Stilentwicklungsstufe bei den einzelnen an einem Altar arbeitenden Werkstätten eine gleiche oder verschiedene sein, daß also die Arbeit des Schreinbauers und Bildhauers eine verschiedene Stilstufe darstellen kann und demgemäß gesondert zu betrachten ist, daß ferner die Leistung eines Ateliers z. B. aus Altären, die von verschiedenen Lieferanten (Bildhauer-, Maler-, Schreinateliers) herrühren, zusammenzusetzen ist. Dadurch wird die Aufgabe der Forschung recht verwickelt.

Dann hätte ein entwicklungsgeschichtlicher Teil die historische Abwandlung der Einzelglieder etc. zu deuten. Einige Beispiele müssen hier genügen. Der plastische Stil scheint von dem weichen, zierlichen, naturfernen, idealisierenden Trecentostil auszugehen (Dijon, Hackendover), sich scharf realistisch in der Richtung der Eycks und Bouts in einem harten, scharfen, kantigen, starkknochigen und scharffaltigen Stil (Jan Borman) fortzubilden und in einem erweichten, realistisch gemäßigten, mit runderen Formen arbeitenden, aber doch noch realistischen Stil (Lombeek), welcher der Schönheit neben der realistischen Schärfe einen Einfluß auf die Formensprache gewährt, sich auszuleben. Also tritt hier eine der bereits nachgewiesenen Entwicklung der französischen Plastik analoge Stilabwandlung voraussichtlich zutage. — Ein anderes Beispiel: Der untere Fries tritt im 15. Jahrhundert ausgebildet auf, vermutlich als reduzierte und in den Schrein einbezogene Predella, die regelmäßig unter dem Schrein fehlt, nur ausnahmsweise, lokal gefordert, vorhanden ist. Sein Mittelfeld ist überhöht oder nicht überhöht. Seine Füllung entwickelt sich vom streng konstruierten, zum freien, zum entarteten Maßwerk, zum strengen, dann freien Astwerk und weiter zum Rankenwerk, das schließlich Renaissanceelemente aufnimmt. Die verschiedenen Phasen treten zeitlich mehrfach auch nebeneinander auf. Auch Devisen kommen vor (Claude de Villa). Die Maßwerkfüllung kann durch kleinere Gruppen ersetzt sein, die an der allgemeinen plastischen Entwicklung teilnehmen, meist Werkstattarbeit zeigen. — Beispiel 3: Der Baldachin entwickelt sich vom streng konstruierten und gewölbten Türmchen zum reichen und freien, dann entarteten Baldachin (hierher gehören auch die stalaktitenförmigen Bildungen) und endet in der dekorativen Manier der geistreich und willkürlich behandelten dekorativen Brettchen. Auch hier

kommt ein zeitliches Nebeneinander verschiedener Stilstufen vor. — Diese drei Beispiele mögen zeigen, wie ich mir diese entwicklungsgeschichtliche Darstellung denke, die an allen oben genannten Teilen in der angegebenen Folge durchzuführen und deren vorstehend skizziertes Schema durch die Werke des Katalogs zu illustrieren und zu beleben wäre, um ein vollständiges Bild zu ergeben.

Die Grundlage einer solchen zusammenfassenden Arbeit könnte jedoch allein ein umfangreiches Tafelwerk liefern, zu dessen Publikation allerdings öffentliche Mittel gewährt werden müßten. Das Vorstehende will nur das Wichtigste in einer Skizze festlegen und läßt viele wichtige Fragen, z. B. die Entwicklung der Brüsseler und Antwerpener Schule, ihre gegenseitige Beeinflussung, ihre Unabhängigkeit voneinander oder die wichtige Markenfrage unberührt, da das hier zu weit führen würde.

* * *

Roosval[4]) hat es unternommen, die niederländische Importgruppe schwedischer Schnitzaltäre zu untersuchen und aus ihr diejenigen gewählt, die er Brüsseler Werkstätten und speziell derjenigen Jan Bormans glaubt zuweisen zu müssen. Für diese Aufgabe war es besonders störend, daß es noch keine zusammenfassende Darstellung des niederländischen Schnitzaltars gab und gibt. Die vorbereitenden Forschungen von H. Rousseau, Destrée und Münzenberger-Beissel haben die Stilkritik vernachlässigt, vorwiegend den sachlichen Inhalt, manches Technische und Historische, meist mit dem Interesse des Theologen, sowie die grundlegende Markenfrage behandelt. So war Roosval vielfach auf eigene Forschung angewiesen. Wir machen Roosval deshalb nicht zum Vorwurf, daß ihm die Lösung dieser vorbereitenden Aufgabe nicht befriedigend geglückt ist. Das kann nur auf breiterer Grundlage erreicht werden. Die angeführten Beispiele (Dijon, Hackendover, Ternant, Léau, Claude de Villa, Jacques de Gérines' Statuetten) reichen hierzu nicht aus und ergeben kein klares Bild. Es werden die Details, auf denen die im Buche folgende Untersuchung ruht, besonders herausgehoben, andere, dort unwichtige (z. B. der Typus), in ihrer Bedeutung unterschätzt. Manches Einzelne ist dabei treffend und glücklich zur Darstellung gekommen.

Was die Illustration anlangt, so hätte der dritte Teil großer Abbildungen von Gesamtaufnahmen und Einzelfeldern an Stelle von 61 kleinen und meist unzureichenden ein besseres Bild der Werke vermittelt. Warum wurden überflüssigerweise die vielen schon viel besser mehrfach veröffentlichten Felder von Güstrow nochmals mangelhaft repro-

[4]) Johnny Roosval, Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt Jan Borman, Straßburg, 1903. Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft XIV.

duziert? Die Zusammenstellungen der zu vergleichenden Gruppen der verschiedenen Werke sind natürlich sehr nützlich, würden aber bei wenigen großen guten Gesamtabbildungen in Fortfall gekommen sein und sind ein Luxus, neben dem der Mangel der grundlegenden Reproduktionen unangenehm empfunden wird. Ebenso sind Georgsaltar, Gheel, Herenthals gut publiziert und wären durch Abbildungen der schwedischen Werke besser ersetzt worden. Da die Beschreibungen auch nicht erschöpfend sind, so erhält man kein exaktes Bild der einzelnen schwedischen Werke — deren Bekanntschaft doch hier in erster Linie vermittelt werden soll —, oder muß es sich mühsam selbst zusammensetzen. Die Vergleiche der Werke erstrecken sich meist nur auf die vom Verfasser als wichtig herausgegriffenen Punkte und werden nicht exakt durchgeführt. So bekommt man z. B. mehrfach keine Vorstellung, wie sich die Arbeit des Schreinarchitekten in den verglichenen Werken zueinander verhält. Doch wir geben zu, daß die Aufgabe wegen der unzureichenden Vorarbeit recht schwierig war, und daß der Verfasser vieles neu und glücklich gelöst hat.

Roosval behandelt als vorbormanisch den Altar mit dem Wappen Rogges in Strengnäs (Södermanland), Domchor (Antwerpener Arbeit; Gheel, Passionsaltar, nahestehend) und den Altar mit dem Knabenkopfe, daselbst (Brüsseler Arbeit). Dann weist er in zwei Gruppen die Altäre Villberga (Upland) und Vesterås (Westmanland), Dom, nördliches Querschiff und ferner Vadstena (Östergötland), Strengnäs, Kirchenmuseum, und Jäder (Södermanland) als Arbeiten der Werkstatt Jan Bormans nach, während Vesterås, Museum, der Werkstatt des Pasquier Borman zugeteilt wird. Ferner werden Ytter-Enhörna (Södermanland), Veckholm (Upland) und Skånela (Upland) als Brüsseler Arbeiten charakterisiert. Aus Antwerpen eingeführt und meist mit der »Hand« bezeichnet sind außer dem genannten Altar in Strengnäs drei Altäre in Stockholm im historischen Museum (Nr. 59, 65, 67), Vesterås, Dom, zwei Altäre: Hochaltar und südliches Querschiff, Vesterlöfsta (Upland), Häfverö (Upland), Botkyrka und Dillnäs (Södermanland) und Skärskind (Östergötland). Sie werden nicht näher beschrieben.

In dem Hauptteil der Arbeit, der Zuweisung der fünf Altäre an die Werkstatt Borman, wird als tertium comparationis das Vorhandensein von Modellstatuen in Güstrow und den schwedischen Werken nachgewiesen und überzeugend dargelegt, daß viele Figuren der genannten Werke Kopien verschiedener Gesellen nach Bormanschen Modellfiguren, angefertigt in Bormans Atelier, sind. Da Güstrow die Signatur Bormans trägt, so ist für Villberga und Vesterås, da hier der allgemeine Stil der Figuren mit Berücksichtigung einer gewissen Werkstattverflachung der-

selbe ist, der Nachweis als erbracht anzusehen. Überdies trägt Villberga die Marke »Bruesel«. Es sei hier das Verdienst des Verfassers besonders hervorgehoben, als erster das Vorhandensein und die Bedeutung der Modellfiguren (und auch der Hohlkehlfiguren des antwerpener Strengnäser Altars) erkannt und so treffend und überzeugend für die Forschung verwendet zu haben. Hier hat die Schule Goldschmidts einen neuen Erfolg errungen. Hildebrands Vergleich des Güstrower und Villbergaer Altars[5]) hatte die Aufmerksamkeit darauf gelenkt.

Die Stilvergleichungen und Feststellungen Roosvals beziehen sich nur auf Bildhauerateliers, und zwar der beiden Borman, Schreinwerkstätten werden nur nebenbei besprochen. Was über Baldachin- und Felderkonstruktion gesagt wird, ruht nicht auf breiterer Grundlage und legt vor allem nicht klar, was als Allgemeingut, was als Eigentümlichkeit bestimmter Gruppen und Werkstätten in Anspruch genommen werden könnte. Die Malerwerkstätten werden gemäß den Absichten des Buches nur gestreift. So beschränken wir uns also auch hier auf die Feldergruppen.

Ein Stilvergleich des Georgsaltars und des Güstrower Altars, der beiden sicheren Arbeiten der Werkstatt Bormans, führt deshalb nicht zu der Überzeugung der Gleichheit der Hand, weil der erstere wahrscheinlich eigenhändig um 1493 gearbeitet, der letztere um 1520 (1522 aufgestellt), also über zwei Jahrzehnte später entstanden ist und im allgemeinen wohl die Stilrichtung, aber ausgesprochene Gesellenarbeit zeigt. Wie Roosval richtig sagt: wäre nicht die Signatur, niemand könnte es wagen, Güstrow der Bormanschen Werkstätte zuzuschreiben, da Passion und Georgslegende überdies in der Szene keine Analoga, keine übereinstimmenden Modellfiguren bieten. Also bleibt für den Vergleich mit den schwedischen Altären aus Villberga und Vesterås zunächst allein Güstrow. Alle drei Werke sind Passionsaltäre. Für die Darstellung Bormans ist außer der scharfen Realistik das Maß in Bewegung und Lebensäußerung, besonders auch bei den Schergen, kennzeichnend. Charakteristisch für Bormansche Komposition ist die halbkreisförmige Figurengruppierung um einen zentralen Akteur mit zwei frei kontrapostisch gebildeten Eckfiguren als Seitenkulissen.

In diesen Eckfiguren des Vordergrundes finden wir nun die meisten und charakteristischsten Modellstatuen. In den drei Kreuztragungsszenen von Güstrow, Villberga, Vesterås sind Christus und die beiden Eckfiguren übereinstimmend mit leichten unwesentlichen Änderungen. In den drei Kreuzigungen sind fast alle Figuren des Vordergrundes nahezu identisch. Derselbe Tatbestand ist für die drei Beklagungen fest-

5) In seiner Studie: Herr Stens S. Jöran, in: Antiq. Tidskrift, Stockholm 1877.

zustellen, nur findet sich in Güstrow die sonst benutzte linke Eckfigur und die Magdalena in der Kreuzabnahme und Grablegung, während in der Beklagung die erstere durch eine andere Modellstatue ersetzt ist, die Magdalena fehlt. Damit ist von Roosval der überzeugende Nachweis geliefert, daß die Gruppen von Güstrow, Villberga, Vesterås Arbeiten der Bildhauerwerkstatt J. Borman in Brüssel sind, und zwar etwa gleichzeitige Arbeiten.

Wie verhält sich dazu die Gruppe Vadstena, Strengnäs, Jäder? In Vadstena und Jäder sind in den kleinen Gruppen Abendmahl und Ölberg Modellfiguren von Güstrow benutzt. In der Ursulagruppe von Vadstena und in den beiden Trauungsszenen von Strengnäs und Jäder geht die rechte Eckfigur auf dieselbe Modellstatue zurück, die sich in Güstrow nicht findet. In der Anbetung der Könige zeigen Strengnäs und Jäder mit Villberga und Vesterås, in der Geburt Christi Strengnäs und Jäder mit Vesterås, in der Frauengruppe der Kreuzigung Jäder mit Güstrow, Villberga, Vesterås weitgehende Übereinstimmung. Demnach ist ein Werkstattzusammenhang der fünf schwedischen Altäre mit Güstrow und untereinander festgestellt, ein engerer innerhalb der zweiten Gruppe (Vadstena, Strengnäs, Jäder), ein loserer mit der 1. Gruppe (Güstrow, Villberga, Vesterås)[6]. Daß sich der Altar in Vesterås-Museum als Werkstattarbeit an Pasquier Bormans Altar in Herenthals anschließt, ist mir wahrscheinlich.

Nun scheint aber Roosval nicht beachtet zu haben, daß der Stil der 2. Gruppe, und besonders des besten Werkes Vadstena, in den Hauptszenen wesentlich von denjenigen der 1. Gruppe und dem Georgsaltar, der, wie gesagt, Bormans Hand zeigt, abweicht. Ich glaube, daß die Figuren von Vadstena (vgl. besonders die Bischöfe, die Ursula, die Marien) von einer anderen Natur, einer viel weicheren, geschaffen sind, daß ihr Meister eine grundsätzlich abweichende, Borman entgegengesetzte Formenanschauung hatte, weiche runde Formen bildete und über einen erheblich größeren Schönheitssinn gebot, der ihn besonders zur Darstellung der Frau vor Borman befähigte. Vergleichen wir den Georgsaltar, so zeigt sich dort die eigene Hand Bormans in ihrer reifen Schärfe, Eckigkeit, Herbheit und Kernigkeit der Formen, Menschen der Tat bildend, stark realistisch, doch mit angeborenem Maßgefühl die Grenze des Häßlichen vermeidend; in den Hauptgruppen von Vadstena hingegen sehe ich die Hand eines anderen Meisters, dessen Natur und im Stil ausgeprägte, selbständige Formenauffassung der schönen, weichen, vollen Form zustrebt, Menschen der hingegebenen Empfindung bildend, denen jedoch der Anschluß an die Natur, die realistische Prägung nicht verloren gegangen ist. Daneben ist eine entfernte Verwandtschaft von

[6]) Die Bezeichnungen 1. und 2. Gruppe werden unten noch häufig gebraucht werden.

Strengnäs und Jäder mit der 1. Gruppe nicht zu leugnen. Der Charakter dieser Werke ist aber durch die Werkstattverflachung sehr geschwächt und einander genähert und zeigt vielfach nur den Durchschnittszeitstil der Gesellenhand. Daher die Ähnlichkeit.

Wenn wir nun weiter den Vorrat der belgischen Altäre gesichert Brüsseler Herkunft vergleichen, so machen wir die überraschende Entdeckung, daß es auch hier Werke gibt, die den weichen Stil zeigen. Und zwar ist es sogar ein Hauptwerk, für mich das wertvollste Werk nächst, vielleicht sogar neben dem Georgsaltar: der Lombeeker Altar.7) An Qualität der Hauptgruppen dem Vadstenaer ungefähr gleich, bezeichnet dieser Marienaltar jenem gegenüber eine frühere Stufe desselben Stils, wo das realistische Element noch stärker ausgeprägt ist. Andererseits ist er in höherem Grade als der Georgsaltar durchweht von Stimmung und Schönheit.

Und unser Interesse wächst, wenn wir uns auf die Suche nach Modellstatuen begeben und die oben genannte weibliche Figur, fast in Rückansicht, mit dem leicht geschwungenen Doppelzopf, die ihr Kleid graziös hält, welche Vadstena, Strengnäs und Jäder gemeinsam aufweisen, auch in Lombeek finden als rechte Eckfigur der »Trauung«. Noch mehr: diese ganze Szene stimmt mit Strengnäs und Jäder sehr nahe überein, ein Tatbestand, den wir ebenso in der »Anbetung des Kindes« und der »Anbetung der Könige« feststellen können. Diese drei gemeinsamen Felder setzen die 2. Gruppe mit Lombeek in nahe Atelierverwandtschaft. Auch die »Verkündigung an die Hirten«, sowie die Grüppchen des »Moses« und »Gideon« finden sich in Lombeek über der Mittelgruppe, wie in Strengnäs.

Ferner zeigen das Baldachinwerk und der Felderbau in Lombeek, wie in der 2. Gruppe, eine über die 1. Gruppe — welche bekanntlich die letzte Stufe der Werkstatt Bormans darstellt — fortgeschrittene Entwicklung zu einer reicheren, konstruktiv freieren, malerisch bewegten Behandlung, welche derjenigen des Herenthalsschen Altars Pasquier Bormans nahesteht und parallel läuft.

Hinzugefügt sei endlich hier noch, daß die »Sippe« von Vadstena mit der »Sippe« des Auderghemer Altares in Brüssel (Ys. III R 6 und M.-B. II 40) in der Gesamtanordnung übereinstimmt. In den beiden Eckfiguren, sind in beiden Gruppen zwei neue Modellstatuen des Ateliers des Lombeeker Meisters frei benutzt. Auderghem zeigt geringe Gesellenhand. Vadstena soll die Sippe von Strengnäs nach Roosval sehr ähnlich sein.

---

7) Ys. III R 4. — Marchal pl. IV. p. 232. — L'Art ancien, 4e livr., Destrée.

Aus alledem glaube ich folgende Sachlage zu erkennen: Der Georgsaltar zeigt den eigenhändigen, reifen Stil Jan Bormans, die 1. Gruppe das letzte Stadium der schon erheblich verflachten Werkstattarbeit des Bormanschen Ateliers, aus dem als Schüler der »Meister des Lombeeker Altars«[8] und Pasquier Borman, Sohn Jans, hervorgegangen sind, die beide selbständige Werkstätten begründen, ersterer aus verschiedener Naturanlage und einer allgemein nordischen Zeitströmung folgend einen abweichenden weicheren Stil schaffend, letzterer in engem Anschluß an den Vater, beide mit ihrer Zeit zu reicherer malerischer Behandlung fortschreitend. Der »Meister von Lombeek« übernimmt Modellfiguren und Gruppenkompositionen der Bormanschen Werkstatt für seine eigenen Altäre. Er zeigt Borman gegenüber die détente du style, wie Courajod sagen würde. Lombeek halte ich in den Hauptgruppen für eigenhändig, ebenso Vadstena, wobei das erste Werk die frühere, seinem Lehrer nähere, Vadstena eine spätere Stilentwicklungsstufe bezeichnet. Strengnäs, Jäder und Auderghem spreche ich als Werkstattarbeiten des »Meisters des Lombeeker Altars« an wegen der Übereinstimmung der Gruppen mit Lombeek, bezw. mit der Sippe von Vadstena. Aus der Werkstatt Pasquier Borman stammt Herenthals als eigenhändige, Vesterås-Museum als Werkstattarbeit. — Wohl verstanden bezieht sich dies alles nur auf die Bildhauerarbeit. Als Schreinwerkstatt, die mit dem Atelier J. Borman mehrfach zusammen arbeitete, ist urkundlich die Löwener Werkstatt Peterceels bezeugt; doch ist es bis jetzt nicht gelungen, erhaltene Werke mit Sicherheit ihr zuzuweisen.

Schon von H. Rousseau, Destrée und Münzenberger-Beißel sind Villers-la-Ville (1538) und Saluzes als Lombeek verwandt bezeichnet worden. Da mir augenblicklich keine Abbildungen der Werke zur Hand sind, so können sie hier nicht untersucht werden. Sie sind möglicherweise auch Werke der Hand oder Werkstatt des »Meisters des Lombeeker Altars«. Die von Destrée[9] als Villers nahestehend genannten Fragmente »Verkündigung« und »Gottvater im Engelschor« des Brüsseler Kunstgewerbemuseums zeigen ebenfalls den weichen Stil.

Jan Borman —	Meister des Lombeeker Altars —	Pasquier Borman
Georgsaltar	Lombeek — Vadstena (Villers-Saluzes)	Herenthals
Güstrow-Villberga-Vesterås	Strengnäs-Jäder-Auderghem	Vesterås-Museum.

* * *

[8]) Schon bei Destrée (L' art ancien) als selbständiger Meister bezeichnet.

[9]) Annales de la Société d'archéol. de Bruxelles XIII 1899 p. 279 ss., fig. 44 et 46.

Zu interessant und lehrreich für die kritische Bedeutung der Meistersignatur ist durch Roosvals Forschung der »Fall Jäder« geworden, als daß er hier unerörtert bleiben könnte. Das Werk ist bezeichnet: Jan van Wavere, Mecheln 1514[10]). Derselbe Meister signiert im Oberteil des Gheeler Hochaltars[11]) und im Altar der Kapelle des Deutschritterordens in Wien (Danziger Importware). Die beiden letztgenannten Werke (Wien vor 1500, Gheel 1515 nach dem Stil) sind nahe stilverwandt und stammen wohl aus demselben unbekannten, wahrscheinlich Antwerpener Atelier, das unentwickelter und ohne Beziehung zur Werkstatt des Meisters von Lombeek ist, der wir Jäder zuweisen. In Mecheln nennt Neeffs zwei Maler namens Wawere, 1521 und 1522 gestorben, keinen Bildhauer. In den drei Altären hat Wavere die Bildhauerarbeit in Antwerpen und Brüssel anfertigen lassen. Die gemalten Flügel von Jäder sind bezeichnet: Jan van Conixlo H. brussel, welchem Meister Roosval auch die Flügel von Vesterås und Vadstena zuweist. Der Schrein von Jäder ist wahrscheinlich Brüsseler Arbeit. — Das ergibt als wahrscheinlichen Sachverhalt, daß Jan van Wavere Meister einer mechelner Malerwerkstatt war und Lieferant und Polychromeur von Wien (vor 1500), Jäder (1514) und Gheel (1515). Die Bildhauerarbeit stammt bei Wien und Gheel wahrscheinlich aus Antwerpen. Bei Jäder sind die Skulpturen nach meiner Ansicht aus der Werkstatt des Lombeeker Meisters in Brüssel, die gemalten Flügel aus der Brüsseler Werkstatt des Jan van Conninxlo, der Schrein wahrscheinlich aus einer Brüsseler Werkstatt. — Es überrascht besonders, daß der Maler Jan van Wavere bei Jäder nicht einmal die gemalten Flügel geliefert hat, so daß für ihn nur die Polychromie bleibt, und auch diese wäre erst noch zu untersuchen[12]). Welcher Art sein Anteil bei Wien und Gheel war, bleibt ungewiß. War Wavere vielleicht nur Lieferant, also Kunsthändler, wie ja auch der Stichverleger in dieser Zeit auftaucht, meist ein entgleister Künstler? Man sieht daraus, mit welcher Vorsicht selbst Namenssignaturen bei niederländischen Schnitzaltären aufzunehmen

---

[10]) Genaue Inschrift Roosval S. 35.

[11]) Daß der untere Dymphnaaltar als selbständiges Werk vom Oberteil zu trennen ist, weist R. überzeugend gegen M.—B. nach.

[12]) Es wäre festzustellen, ob die Polychromie bei Wien, Jäder, Gheel mit Berücksichtigung der zeitlichen Verschiedenheit aus derselben Werkstatt herrühren kann. Hierzu wäre der Erhaltungszustand der Originale zunächst zu prüfen; wenn Gesamtrestaurationen vorliegen, wird ein sicheres Urteil für immer unmöglich sein. — Ich gewinne aus R.s Angaben das Bild, als ob Güstrow und die 5 schwedischen Werke, also auch Jäder, aus Brüsseler Werkstätten, die in ihrer Technik sich sehr nahe stehen, oder aus derselben Werkstatt stammen könnten. Oder haben die Werkstätten Borman und Meister von Lombeek die Polychromie selbst besorgt? Nur die subtilste Untersuchung der Originale kann hier zu Resultaten gelangen.

sind, daß sie wahrscheinlich im Regelfalle nur den Lieferanten des Gesamtwerkes bezeichnen und ungewiß lassen, welchen Anteil der Lieferant sonst am Werke gehabt hat, ob er Schreinbauer, Bildhauer, Polychromeur oder Flügelmaler war, oder ob seine Werkstatt mehrere dieser Arbeitsarten ausführte.

* * *

Die Übereinstimmung in Gesamtkomposition und Typenbildung (besonders der Maria auf dem Himmelbett) der »Anbetung der Könige« des Bronzeepitaphs Jakob von Croy, Fürstbischofs von Cambray († 1516, von ihm selbst nach Köln gestiftet, also ausgeführt ca. 1516) im Kölner Domschatz[13]) mit der gleichen Darstellung in Lombeek — die schon Destrée und Münzenberger-Beißel (II 9) erwähnen — zwingt zu dem Schlusse, daß der Meister des Bronzeepitaphs aus der Werkstatt des Meisters von Lombeek hervorgegangen, sein Schüler ist — Schüler, denn, wenn er nur Nachahmer wäre, ohne Werkstattgenosse zu sein, so würde er nicht so genau das Werkstattmodell haben benutzen können. Er hat aber die Werkstattmodellkomposition gemäß den Gewohnheiten des Ateliers, wie sie in Strengnäs, Villberga, Jäder (Roosval Fig. 38—40) sichtbar sind, benutzt mit Freiheit in Einzeltype und Detail und nur den Renaissancerahmen selbständig hinzugefügt. So wurde das Modell dem Bronzegießer übergeben. Daß der Meister von Lombeek selbst das Modell zum Croyepitaph geliefert und also den Renaissancerahmen verfertigt hat, ist mir deshalb unwahrscheinlich, weil einmal die Hand für ihn zu gering ist, und ferner, weil bisher von keinem dieser Schnitzaltarmeister ein Renaissancewerk oder auch nur ausgesprochenes Renaissancedetail bekannt ist, im Gegenteil alle Schnitzaltäre aus diesen Werkstätten bemerkenswert frei selbst von Renaissanceornament sind, da diese Meister in ihrer zunftmäßigen Beschränktheit anscheinend bewußt im Gegensatz verharren zu dem neuen Künstlertypus der Renaissancemeister, die sich auf die höheren humanistisch gebildeten Gesellschaftskreise des Adels und der Großunternehmer stützen. Auch hier scheint also der große Gegensatz der Zeit zwischen der zunftmäßigen kleinstädtischen Beschränktheit und der renaissancemäßigen humanistischen Freiheit, besonders der Weltstadt Antwerpen, ans Licht zu treten, indem ein Meister aus einem Lager in das andere übergeht, aus der absterbenden Vergangenheit in die triebkräftige Gegenwart, beides in einem Werk vereinend.

* * *

---

13) Abb. Zeitschr. f. bild. K. XIV 1903 S. 107 Abb. 11 (nach Gipsabguß) — Zeitschr. f. christl. K. I 1888 Sp. 243ff. (nach Original).

Der niederländische Schnitzaltar stellt eine eigene und selbständige nationale Kunstleistung dar, welche die nachbarlichen deutschen Altarschulen beeinflußt, ohne sich selbst beeinflussen zu lassen.[14]) Sie ruht auf dem festen Boden der primitifs flamands der niederländischen Malerei und gelangt zur Blüte, als ein plastisches Seitenstück zu dieser, zu einer Zeit, als die Malerschule schon im Niedergange begriffen war. Es ist nicht zu leugnen, daß die Kunst Bormans und des Meisters des Lombeeker Altars eine gesunde und lebensfähige war, die, von einer starken Begabung aufgenommen und fortgeführt, wohl Grundlage vortrefflicher Leistungen und Ausgangspunkt einer neuen bodenständigen Kunstentwicklung hätte werden können. Leider erwuchsen die wahrhaft großen Begabungen nicht und die mittleren wandten sich nach Italien und kehrten als Nachahmer und Eklektiker zurück. Daher verschwindet um die Mitte des Jahrhunderts der Schnitzaltar, von der italienischen Strömung fast spurlos hinweggerafft, in der Zeit der Religionskriege und des wirtschaftlichen Niedergangs, und Borman und der Lombeeker Meister — ebenso wie Hans Brüggemann, der Klassiker, aus Walesrode (Lüneburger Heide) in Schleswig und Claus Berg, der Manierist aus Lübecker Patriziat, in Dänemark — bleiben ohne bedeutende Nachfolger im Brüsseler Kreise. Die Antwerpener Schule verflacht im Großbetrieb und Export, bis Handel und Kunst durch die »spanische Furie« tötlich getroffen werden.[15]) Die niederländische Schnitzkunst erlebt erst im Barock in den Kanzelschulen eine erneute Blüte.

So haben sich die Untersuchungen der schwedischen Werke durch Roosval als fruchtbar und unsere Erkenntnis fördernd erwiesen. Hoffentlich arbeitet Roosval auf diesem Gebiete weiter und gewinnt staatliche Unterstützung zu einem Tafelwerke über »die Schnitzaltäre des 15. und 16. Jahrhunderts in Schweden«.

---

[14]) Italienische Einflußerscheinungen nachzuweisen ist mir bisher nicht gelungen.

[15]) Über die schwäbischen Schnitzaltäre ist soeben eine reich illustrierte zusammenfassende Arbeit von Marie Schuette im Druck. Hoffentlich finden die fränkischen und niederrheinisch-westfälischen Schnitzaltäre bald eine Bearbeitung. Doch sind das wahrlich keine Aufgaben für Anfänger, und mittelmäßige Darbietungen sind für die Forschung ungünstiger als gar keine. Die Methode der Behandlung ist festgelegt. Die Antwerpener Schnitzaltarschule werde ich vielleicht in anderem Zusammenhange behandeln.

Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei.

Von **Berthold Haendcke.**

(Schluß.)

B. Die romantisch-koloristische Periode.

An den Anfang dieser Periode möchte ich den Meister des Bartholomäusaltars setzen. Wie immer man über ihn denken mag, er war ein für deutsche Malerschulen selten gut veranlagter Kolorist. Dies freie und ausgebildete malerische Gefühl gab ihm auch das Verständnis für die Fernwirkungen in der Landschaft, für die Luftperspektive. Die Landschaften dieses Künstlers bestehen allerdings oft mehr in Andeutungen, als in bestimmten Vorstellungen; denn er stellt gern seine Figuren vor einen durch die Breite des Gemäldes aufgehängten Brokatteppich, den manchmal nur die Zackenränder einiger Berge, Kirchtürme, die sich in den blauen Himmel verlieren, überragen. Aber diese zartblauen Fernen sind so feinfühlig, so echt malerisch gegeben, daß sie dem Beschauer eine Weiträumigkeit unmittelbar bezwingend vor die Augen bringen, stärker als all die vielen Felsen, Burgen, Türme und Kunststücke der Linienperspektive der Quatrocentisten es vermögen. Der Meister des St. Bartholomäusaltars ist ein Dichter mit dem Pinsel gewesen, hat vornehmlich in den Landschaften als Kolorist feines Taktgefühl an den Tag gelegt. Selbst in den ausgeführten Landschaften, z. B. in der Anbetung der Könige in Sigmaringen fällt die stoffliche Einschränkung, die duftige Fernwirkung, die Stimmung auf. Nichtsdestoweniger gibt der Meister überall nur Hintergründe und geht insofern einzig durch die künstlerische Auffassung und technisch malerische Arbeitsweise über die Verwendung der Landschaft in den Gemälden der im vorhergehenden Abschnitt betrachteten Meister hinaus.

Eine vermittelnde Stellung nimmt ebenfalls Niklaus Manuel Deutsch v. Bern[18]) ein; wenngleich er bereits einen großen Schritt in die neue Welt der Landschafter hinein tut. Das älteste Bild des Nikolaus Manuel

---

[18]) B. Haendcke, Geschichte der schweizerischen Malerei im 16. Jahrh. 1894. S. 72 ff.

stammt ungefähr aus den Jahren 1513/15; denn das doppelseitige Ölbild mit dem St. Lukas und der Geburt der Maria ist nach meiner wohl allgemein angenommenen Datierung etwa um diese Jahre entstanden.

Auf der Vorderseite sitzt St. Lukas malend in einem Zimmer. Durch das viereckige, ziemlich in der Mitte des Gemäldes angebrachte Fenster fällt unser Blick auf eine heitere, von Bergen überragte Seelandschaft. Vögelin[19]) bemerkte hinsichtlich der Landschaften Manuels generell ». . . und in der Behandlung der Landschaft stimmt Manuel auffallend mit Dürer überein«; speziell zu diesem Bilde — — — »und zuvorderst liegt ein Schloß in der Art der Dürerschen Weiherhäuser«. Diese allgemeine Übereinstimmung läßt sich übrigens in diesem Falle auf eine direkte Anleihe bei dem Nürnberger Künstler zurückführen; denn Manuel hat aus dem betreffenden Holzschnitte in Dürers Marienleben einzelne Partien herübergenommen. Davon abgesehen, müssen wir Manuels Selbständigkeit aufrecht erhalten. Was der Maler als Landschafter bieten wollte, läßt zuerst klar das große in Guaschefarben ausgeführte Gemälde erkennen, in dem er (ca. 1517) die Geschichte von Pyramus und Thisbe erzählt hat.

In der Mitte des Vordergrundes steht eine schöne Buche. Auf dem Rasen liegt rechts der tote Pyramus, an dessen rechter Seite die in ein dünnes Hemd gekleidete Thisbe niedergekniet ist. Sie stößt sich das Schwert in die Brust. Im Mittelgrunde schleicht der Löwe, das Gewand im Maule, nach rechts dem Walde zu, dessen Saum ein von Bäumen umstandener See bespült. An seinem jenseitigen Ufer baut sich eine gewaltige, tiefblau getönte Bergkette auf. Von dem Gebirge ziehen sich zur Linken fruchtbare Gefilde, aus denen noch einmal ein breiter Felsklotz emporragt, bis zu der im Mittelgrunde liegenden befestigten Stadt herab. Eine Brücke führt von dort über den sich hier zum Fluß verengenden See zu jenen Matten, auf denen sich das Liebesdrama abgespielt hat. Das Morgenrot färbt, kämpfend mit den nächtlichen Schatten, mit fahlen Tönen Himmel und Erde.

Wird die Kritik auch vieles an der äußeren Form auszusetzen haben, sie wird nicht leugnen können, daß sie es nicht nur mit einem kunsthistorisch wichtigen, sondern auch echt künstlerischen Werke zu tun hat. Der Meister, der diese Landschaft schuf, der sah in der Natur nicht nur Wiesen, Seen, Berge und Täler, sondern er brachte auch dem geheimnisvollen Leben, das in ihr lebt und webt, ein verständnisvolles Herz entgegen. Aus diesem Empfinden heraus schenkte er uns eine hochpoetische Stimmungslandschaft. Der volle Zauber, der über eine Landschaft im Morgengrauen liegt, ist in den fast träumerisch die Zweige und Blätter

[19]) Vögelin Nic. Manuel gen. Deutsch.

senkenden Bäumen, in dem stillen, vom ersten Strahle der aufgehenden Sonne getroffenen Gewässer, in den durch den Dunst des Morgens in sattes Blau getauchten Bergen zum feingestimmten Ausdrucke gekommen.

Von derselben Freude an Farbe und Licht ist Manuels Votivbild »St. Anna« (ca. 1522/24 gemalt) eingegeben.

Auf Wolken sitzen hoch droben die beiden Johannes; in der Mitte, ein wenig tiefer, die hl. Anna mit dem Kinde auf dem Schoße, das sich voll innigen Verlangens nach rechts zur knienden Mutter wendet. Mild und gütig schaut die alte Frau auf den Enkel und auf die anbetende Menschenmenge dort unten auf der Erde. Zur Rechten hat sich hier auf frischem Wiesengrunde ein junger, blondlockiger, schwarzgekleideter Mann, die rote Mütze in der Hand, auf das Knie niedergelassen, ihm zur Seite sein jugendliches Weib; mit ihnen verehren alte und junge Familienglieder die Heilige. Ihnen gegenüber erflehen Leidende Gesundheit. Im jungen Grün des Frühlings prangend ragen hinter und vor der Gruppe schlanke Bäume in die Luft hinein. In der Mitte eröffnet sich ein Blick auf eine herrliche an den Bieler See erinnernde Wasser- und Berglandschaft. Der See dehnt sich bis hart an den vorderen Rand des Bildes. Eine hölzerne Laufbrücke führt links vom diesseitigen Ufer zum jenseitigen und zu einem großen, ganz im Grünen gelegenen Dorfe. Fruchtbare Gelände ziehen sich von hier einerseits an dem riesigen Steinklotze links im Mittelgrunde herauf, auf dem eine bedeutende Klosteransiedlung liegt, oder sie folgen den vor- und zurückspringenden Gestaden des Sees. Schier überreich ist das Land an blanken Städten, Wäldern und Auen. Aus der Ferne aber winken in helleres und dunkleres Blau getaucht, niedrige und halbhohe Vorberge, über die sich dann die schneeige Pracht der majestätischen, immer höher und höher ansteigenden Spitzen des Berner Oberlandes erheben. Und über das alles, am Himmel, über den Bergen, im Wasser funkeln die Lichter des erglühenden Morgenrotes.

Kein anderes Bild Manuels geht so rein in sich auf. Hätte er es in Öl ausgeführt, anstatt Guazzofarben zu wählen — ihm wäre längst die ihm gebührende Stellung als Landschafter geworden. Es lebt hier eine so tiefe Liebe zur Natur, eine so innige Vertrautheit mit dem Leben in derselben, es ist dieser eine so selbständige Rolle zugewiesen, daß das Bild in diesem Punkte sich mit den besten gleichzeitigen Werken messen darf.

Mehr noch als Manuel wendet sich der selbständigen Landschaftsmalerei Hans Leu[20]) zu, der bereits im Jahre 1515 ein paar Bilder malte,

[20]) B. Haendcke, a. a. O. Ähnlich ist in einzelnen Bildern Schäuffelin (Thieme, 1892) einzuschätzen.

die ihn die Stellung eines der bedeutendste Landschafter nicht nur der Schweiz, sondern Deutschlands zu beanspruchen gestatteten.

Diese beiden Gemälde befinden sich jetzt in Basel. Auf dem ersten kniet, etwa in der Mitte, der weißbärtige, nur mit einem langen Schurze bekleidete Hieronymus. Neben ihm und etwas zurück hat sich sein Löwe hingestreckt. Zu Füßen des Büßers liegt die heilige Schrift; rechts von ihm steht auf einem Baumstrunke an einen Weidenstamm gelehnt der Kruzifixus. Über dem Haupte des Anachoreten schweben Raben in der blauen Luft. Zur Linken wurzeln zwei prächtige astreiche Tannen; im Mittelgrunde ragt links eine Ruine mit der Apsis einer kleinen angebauten Kapelle empor. Noch weiter zurück und nach rechts wird der Blick über eine grüne Wiese und Buschwerk, über einen mit malerischen Burgtrümmern bestandenen Hügel zu zwei gewaltigen, vielzackigen Bergen gelenkt, die aus blauer Ferne mit ihren schimmernden weißen Häuptern herüberglänzen. Aus dem See, der vom fernen Horizont heraufschimmert, taucht die Sonne auf, ihr strahlendes Licht auf Himmel und Erde werfend.

Leu ist in diesem Bilde, denn der Heilige gibt nur eine unbedeutende Staffage ab, ein vorzüglicher Landschafter. Er sieht nicht nur Umrisse und Linien in der Natur, sondern und vornehmlich Farben wie Licht; er umkleidet jede Härte mit weichen Farbentönen. Die besondere Wichtigkeit dieses Gemäldes besteht dabei darin, daß die Figur bereits fast zur »Staffage« herabgedrückt, in das Bild stärker hineingeschoben ist, die Landschaft tatsächlich den Wert als Bewegungsraum erhalten hat oder besser auffordert, sie als solchen zu benutzen; denn der St. Hieronymus getraut sich, wenn ich so sagen darf, noch nicht recht dies zu tun.

Hans Leu zählt trotz alledem in Bezug auf unsere Frage nur zu den vordeutenden, nicht zu den bahnbrechenden Künstlern.

Reiner Tonmalerei wandte Bartel Beham sich zuerst in der Hintergrundlandschaft in den St. Galler Bildern[21]) zu.

Das Wiener Bild desselben Meisters »Eine theologische These« überragt aber weit alle bisherigen Versuche durch bewußte Lichtführung die Komposition zu heben, das Bild aufzubauen. Denn die Landschaft, mit dem durch die Breite des Bildes flutenden See, mit dem großartigen Bergmassiv im Hintergrunde, ist mit der offenkundigen Absicht komponiert worden, den Vorgang durch rein malerische Mittel in seiner Wirkung zu steigern. Der scharfe Lichteinfall auf den Vordergrund, das Dunkel des mittleren Planes und die Auflösung der Konturen des fernsten Horizontes durch das umspielende Licht ist ebenso sorgsam überlegt, wie die teilweise Bestrahlung des von schweren Wolken bedeckten Himmels.

---

[21]) Haendcke, Kunstchronik 1891/92 und Kötschau, der Meister von Meßkirch 1893.

Wir haben eine in den Einzelheiten der Natur entnommene, freiräumig angeordnete Landschaft, in die der Schein des Lichtes und der Farbe, der Linien und Körper auflockert, stimmungsvoll hinausklingt und in der andrerseits dem Lichte die Aufgabe zugewiesen wurde, die bisher zu sichtbar hervortretenden Horizontalen und Vertikalen in der Komposition durch die Gegensätze von Hell und Dunkel verschwinden zu machen, d. h. die Landschaft im engeren Sinn in der Einzelarbeit wie in der Gesamthaltung malerisch zu gestalten.

Am konsequentesten scheint mir in dieser Hinsicht Hans Baldung gen. Grien in seiner Kreuzigung zu Berlin vorgegangen zu sein. Er führt auf die natürlich im Vordergrunde arrangierte Gruppe derartig das Licht in kleinem Einfall, daß es voll auf Christus fällt, Maria, das Gesicht des Johannes, den guten Schächer streift und den ganzen Vordergrund in Halbdunkel hüllt, hinter dem der Hintergrund, gleich einer Verheißung im hellen Lichte sich ausbreitet. Den Bergen, den Hügeln, den Bäumen hat das Licht die scharfen Umrisse genommen, und ihre Vertikalen unterstreichen in wirksamer Weise die in der Figurengruppe herrschenden lotrechten Linien, werden aber von zu starker Einwirkung ihrerseits zurückgehalten durch die mächtige Horizontale der dunklen Wetterwolke, die sich unter dem Oberkörper des Heilandes quer durch das Bild ausdehnt und gleichzeitig die triumphierende Majestät des am aufrecht stehenden Kreuze Hängenden hervorhebt.

Noch niemals hatten bisher in der deutschen Malerei Landschafter in derartig großzügiger und feinsinniger Weise das Helldunkel eines »romantisch-koloristischen« Lichtes als malerisches Moment herangezogen.

Hans Baldung ist zweifelsohne auch schon von dem Wunsche erfüllt gewesen, der Landschaft eine angemessenere Stellung zu verschaffen, sie aus der den Handlungen der Personen dienenden Situation herauszuheben; nicht zum mindesten durch die Diagonallinie der drei Kreuze. Das Ziel, dem Baldung zustrebte, hat Altdorfer sicherer erfaßt und auch in wesentlichen Punkten erreicht. In seiner prachtvollen kleinen Kreuzigung in Berlin zwingt er die Handlung vollkommen in die ebenso vorzüglich im Ton wie großartig in der Massenwirkung und Weiträumigkeit gehaltenen Landschaft.

Altdorfer ist es aber auch, der zuerst die in Öl gemalte Landschaft auf die Stufe stellt, auf die sie Dürer in seinen Aquarellen gebracht hat, d. h. er malt Landschaften, die nur um ihrer selbst willen geschaffen sind. Er erobert der deutschen Malerei auch als erster den Wald wie den »Baumschlag«. Die ältesten deutschen Landschafter suchten die Masse des Baumes durch einzelne aufgesetzte Früchte, hin und wieder aufgezeichnete oder aufgetupfte Blätter bzw. Lichter zu meistern; die in der

Nachahmung der Niederländer befangenen Meister malten jene schlanken, jungen Bäumchen (Birken?) im Grün des Frühlings, indem sie trotz einer gewissen Massenhaftigkeit der Krone die Blattformen ausmalten oder bogenförmige Linien über- und nebeneinander legten. Dürer, Bruyn usw. bevorzugten die mächtigen Linden und Ulmen, die sie in der charakteristischen Massenwirkung zu fassen, durch aufgesetzte Lichter, sparsam verteilte Einzelarbeit und durch gelegentliche Durchbrechung der Kronen zu gliedern versuchten. Die Herrschaft behielt trotzdem eine gewissermaßen monumentale Massenhaftigkeit und der fest umreißende Kontur, deren Auflösung mit den Koloristen Manuel, Leu usw. beginnt. Gleichzeitig wird in sehr charakteristischer Weise die Vorliebe der Maler der Tanne, besonders der mit »Haar« und Moos behangenen, dem alten, wetterharten Typus zugewandt.

Als der Maler Altdorfer nun in den Buchenwald eintrat, mußte er die bewegte Masse der Blattkronen meistern — das Mittel bot ihm in erster Linie das Licht, das einerseits alle detaillierte Auszeichnung verbot und andrerseits zusammenfaßte. Altdorfer ist allerdings etwas im »Material« stecken geblieben oder unruhig geworden; trotzdem verherrlicht er zum ersten Male in der deutschen Malerei in charakteristischen Bildern den Wald. Die Stille des Waldes, das bewegte Leben der festgewurzelten Baumriesen, das Biegen und Rauschen der Äste, das leuchtende Licht der Sonne, das sich in das Dunkel der Baumwelt verliert; der geheimnisvolle, friedreiche Wald erhält von dem berühmten Regensburger den ersten künstlerischen Ausdruck. Man muß bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, zu Ruysdael und Everdingen vordringen, ehe man wieder eine Wald- und Bergszenerie gemalt sieht, wie sie uns Altdorfers Bilder in München weisen. Wenn er auf dem Waldbild noch den Drachenkampf St. Georgs in kleinen Figuren hinzugefügt hat, so ist in dem Gebirgsbild der Mensch verschwunden. Sehr geschickt hat Altdorfer hier rechts und links zwei mächtige Buchen, deren Kronen seitlich von dem Bildrande abgeschnitten werden, aufgestellt. Zwischen sie fällt rechts der Blick, wie in letzter Erinnerung an die fernen Hintergrundlandschaften, in die Tiefe, auf einen schmalen Pfad, auf Felsen, zwischen die und über denen ein Tannenwald stolz emporwächst; zackige Berggipfel schieben sich nach links an einen Landsee heran, hinter dem hell das Himmelslicht aufleuchtet, um die mächtigen Haufenwolken am tiefblauen Himmel, gerade in der Mitte des Bildes zwischen den torbildenden Bäumen und rechts oben mit weichen, hellen Sonnenstrahlen zu umsäumen. Welch feine Überlegung in jeder Einzelheit, wieviel »Komposition«, wieviel ganz unmittelbare Naturwahrheit und welch gefangennehmende Poesie! Wie schlägt uns das warme Herz des Künstlers entgegen, dem zum ersten

Male der ganze Reichtum der deutschen Natur sich erschlossen. Nichts als ein schönes Bild aus der Wald- und Bergwelt des Donautales, keine »Handlung«, nur eine Landschaft, die ein Romantiker und ein Kolorist sah und als Maler erlebte, wiederschuf!

Die deutsche Landschaftsmalerei wurde durch dies kleine Werk mündig gesprochen.

Zu Altdorfer gesellt sich sein Landsmann Ostendorfer. Neben sie treten mehrere Mitstrebende, von denen Hirschvogel, Lautensack und Huber genannt seien, trotzdem sie nur die Griffelkunst verwendeten. Auch sie wollen nur schlichte Abbilder der Natur gewählt mit freiem, künstlerisch wägendem Blick bieten. Die Achtung vor der inneren Wahrheit der Natur war mächtig gewachsen, aber das Joch der Detailarbeit war abgeschüttelt.

Wie einfach sind die Motive. Eine Kapelle liegt im Walde auf diesseitigem Ufer, eine Brücke führt über den von Bergen und Burgen umstandenen Fluß zu einer kleinen Stadt hinüber; oder ein Dörfchen ruht an beiden Ufern des Baches und über Bäume fliegt der Blick zu einer im Hintergrunde aufgebauten großen Stadt; oder aus fruchtbarem Ackergrunde erhebt sich ein abgestumpfter, breit gelagerter Kegel, von dem eine Burg trotzig herabschaut, an dessen reichen Abhängen sich ein Dorf schmiegt. Und über diese leicht kupierten, zu Bergspitzen am fernen Horizont emporwachsenden, üppigreichen, mit Wald, Dörfern bestandenen Gegenden spannt sich ein von duftigen Wolken belebter Himmel. Immer sind es anspruchslose Bilder aus der natürlichen Umgebung, die von dem Wirken des Menschen erzählen, aber seiner selbst nicht mehr unmittelbar wie früher gedenken. Wir erhalten nicht mehr wie in den verflossenen Jahrzehnten Hintergrundlandschaften, nicht mehr Studien, sondern »fertig« gemalte, mit malerischer Auffassung gezeichnete Bilder, die künstlerisch beherrscht werden durch den Tonwert, durch das Licht, das all überall seine feinen Schleier webt, die zeichnerische Härte verschwinden macht. Wir genießen Landschaftsbilder, in denen der Künstler mit den Mitteln der realen Natur ein schönes, reiches, freuden- und lichtvolles Erdendasein sich erdichtet hat.

Wenn Altdorfer und seine Genossen als Maler oder zeichnende Maler, wie zu sagen gestattet sein möge, sich in den erwähnten Gemälden trotz aller Freiheiten noch enger an die gesehenen Naturbilder angeschlossen hatten, so befreit Altdorfer sich in dem Schlachtengemälde zu München von allen Fesseln, die seine Leidenschaft für Lichtwirkungen noch umklammerten. Er will frei mit dem Spiele der Sonnenstrahlen, mit ihrem Glanze und ihren Schimmern schalten, als erster deutscher Luminist. Deshalb wird ihm auch zum ersten Male in der deutschen

Malerei der Himmel als Träger und Ausgang des Lichtes so wichtig wie die Erde.

Aus seiner von zarten wie gewaltig-erhabenen Naturbildern erfüllten Künstlerseele malt er als ein wahrer Schöpfer die in Vogelperspektive entworfene grandiose, wildromantisch gestaltete und grell beleuchtete Fluß- und Berglandschaft zu dem Bilde, auf dessen Vordergrund die Heere Alexanders und des Darius miteinander kämpfen. Welch imposantes Schlachtfeld, welch majestätischer Hintergrund hat dieser erste deutsche Lichtkünstler als Maler dem furchtbaren Ringen geboten!

Altdorfer ist in dieser Hinsicht nicht überboten worden — er durfte es auch nicht, wollte die deutsche Landschaftsmalerei sich nicht in Phantastereien verlieren.

Sein Mitstreiter auf diesem Felde der freierfundenen Landschaft, M. Feselen, bleibt wesentlich mehr mit der wirklichen »Natur« verbunden. Aber wie weiträumig sieht er, welch geschickten Gebrauch macht er von dem Licht der Sonne. Das Bild eines Schönitz in Wien gibt einen vorzüglichen Beweis aller seiner Fähigkeiten. Hart an den Bildrand stellt er den Porträtierten. Von dem Manne in dunkler Kleidung schweift der Blick in das weite, durch Halbinseln vielfach zerlegte Flußtal, das im Halbkreis von mittelhohen Felsböschungen wie Bergen begrenzt wird. Ein wundervoll abgetöntes Licht läßt das an Einzelheiten sehr reiche Land schaftsbild ruhig, großartig, weit im Raume gedehnt erscheinen; die geballten Wolken am Himmel werden gerade über dem Haupte des Dargestellten durch die von unten heraufdringenden Lichtmassen zerteilt. Es ist schwer möglich ein Porträt fester und feinfühliger mit einer Hintergrundlandschaft zu verbinden, jenes gewissermaßen in diese hineinzusetzen.

Die Entwicklung der Landschaftsmalerei im engeren Sinne wie als »romantisch-koloristische« Malerei steigt zu wahrhaft majestätischen, wie durch einen Zauber gefangennehmenden Schöpfungen in den Werken Grünewalds auf. Seine Landschaft mit der Versuchung des St. Antonius, mit dem Besuch des St. Antionius und St. Paulus atmet Großheit, Wahrheit, wie es nur je ein gemaltes Abbild der Natur vermocht hat und ist erfüllt von einer mystischen Schönheit des Lichtes, einer feinen koloristischen Tonwirkung, erscheint gleichzeitig urewig wahr in ihrer steinigen Gebirgsöde wie als freie Dichtung eines größten Künstlers. Selbstherrlich steht der Meister vor uns und doch im Banne der Natur! — All das, was die deutsche Landschaftsmalerei seit den Tagen erworben, in denen der Mettener Miniator kleine, lichtumspielte Berglandschaften gemalt hatte, in denen die fleißig forschenden Arbeiter der deutsch-niederländischen Malerschulen in ihren getreuen und doch in den Einzelheiten oft phantastisch gebildeten wie zusammengebauten Hintergrundlandschaften

geboten hatten, all das, was Dürer in der großen Natur mit seinen Augen groß gesehen und mit sicherer Hand herausgezeichnet, herausgerissen hatte, all das, was bis in seine Tage hinein von den Schönheiten der Lichtmalerei empfunden war: diese Tätigkeit eines ganzen Jahrhunderts faßt Grünewald als Maler, als Dichter, als Interpret der Natur zusammen. Seine Landschaften scheinen Gipfel- wie Endpunkt der eigenständigen deutschen Landschaftsmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts.

Und lange Jahrhunderte mußten in stillem, kleinen Mühen vergehen, bis die deutsche Landschaftsmalerei in dieser wundersamen Verbindung von Wahrheit und Dichtung nach Formgestaltung wie Lichtbehandlung wieder derartig im innersten Kerne deutsch sein konnte.

Neuer Nachtrag zu Rembrandts Radierungen.

Von **W. v. Seidlitz.**

(Schluß.)

272. Clement de Jonge. — (Colvin [Nr. 247] fügt für den 1. Zust. noch hinzu, daß der Pfosten des Lehnstuhles oben abgerundet sei, ein weißer Streifen sich unter dem Querholz des Stuhlrückens befinde und die äußere Falte des Mantels unter der linken Schulter unschattiert sei; im 2. seien diese Arbeiten ausgeführt, auch sei das Weiße im rechten Auge erweitert; im 3. der Augenstern verkleinert.)

273. Abraham Francen. — In München eine Studie dazu, getuschte Federzeichnung (de Groot, Zeichn. Nr. 416).

277. Jan Asselijn. — (Von S. Haden wegen der Bezeichnung auf dem Exemplar des Herrn von Beckerath in das Jahr 1651 versetzt. — Im Brit. Mus. der 1. Zust. auf jap. Papier.)

278. Ephraim Bruns. — Von Singer (S. 236) als Reproduktion des Gemäldes bei Six verworfen. »Der Reproduzent hat den geistlosen Hintergrund und das mißlungene Geländer hinzugefügt, ferner den Arm und die Hand verkrüppelt und auch den Gesichtsausdruck verdorben.«

279. Jan Uytenbogaert. — (Der 1. Zust. nur im Brit. Mus., in Amsterdam und beim Baron Edm. Rotschild in Paris; der 2. nur im Brit. Mus., und zwar in zwei Exemplaren, wovon das eine überzeichnet.)

280. Jan. Corn. Sylvius. — (Auch der Kat. der Burlington-Ausst., Middleton und S. Haden lesen die Jahreszahl 1646. — Im Brit. Mus. ein Abdruck auf jap. Papier.) — O. Gutekunst gibt im Rep. XXIV, 60 als Merkmal des 1. Zustandes (z. B. im Brit. Mus.) an, daß da vier Linien über dem rechten Augenlid noch fehlen. — Nach Singer (S. 170) fraglich: »Wenn Rembrandt wirklich der Urheber dieses Blattes sein sollte, so beweist es nur, daß auch ein Genie sich verirren kann. Das Bildnis zeigt in der Ausführung die unsäglich kleinliche Knifflichkeit des Berufsreproduzenten, und die Beleuchtung noch dazu, mit der kindischen Spielerei der Schlagschatten, die außerhalb des Steinovals fallen, ist eines Künstlers, geschweige denn eines großen Künstlers, ganz unwürdig.« Auf der Skizze im Brit. Mus. ist übrigens der Schlagschatten schon an-

gedeutet. Es fragt sich, wieweit bei der Ausführung dieses Schattens sowie überhaupt des Hintergrundes ein Schüler (unter Verwendung des Grabstichels?) mitgeholfen haben kann.

281. Uytenbogaert, der Goldwäger. — (Der 1. Zust. im Brit. Mus. zeigt die Gesichter leicht überzeichnet, wahrscheinlich von Rembrandt selbst [Colvin Nr. 162].) — S. Haden hat später seine Ansicht über Bols Beteiligung dahin abgeschwächt, daß er sie nur als Vermutung aufstellt. — De Groot (Rep. XIX, 381) macht auf Beziehungen der getuschten Federzeichnung eines Rabbiners (Lippm. 89) bei Heseltine in London aufmerksam. — Nach Singer (S. 157) fraglich; »höchstens stammen Kopf und Schultern des Goldwägers von Rembrandt selbst her. Das übrige wäre dann von fremder Hand für Rembrandt vorgearbeitet worden«.

282. Coppenol und sein Enkel (nach einem gleichzeitigen Verse, siehe de Groot, Rep. XIX, 381). — (Im Brit. Mus. auch ein Ex. des 1. Zust. auf jap. Papier.) — Nach Singer (S. 175) auch im 1. Zust. zweifelhaft.

283. Der große Coppenol. — Die Inschriften (Gedichte) auf den einzelnen Abdrücken mitgeteilt von de Groot, Urk. Nr. 238 (Amsterdam), 262 (Brit. Mus., 5. Zust.), 289 (Crozat). — Von Singer (S. 237) verworfen: »Wiedergabe eines Berufsreproduzenten oder Schülers nach dem Gemälde bei Lord Ashburton. Die Art der Veränderung gegenüber dem Gemälde, namentlich in den Augen, ist schwerlich die eines Meisters wie Rembrandt.«

284. Arnold Tholinx. — Vom 1. Zust. nur vier Abdrücke bekannt.

286. Erster Orientalenkopf. — (M. Schmid [Kunstchron. 1897, 132] meint, die Bezeichnung sei geretuch. [nicht bloß geretuc.] zu lesen. S. Haden schwächte seine Ansicht über Livens' Urheberschaft später dahin ab, daß dieses und die ähnlichen Blätter in der Hauptsache auf L. zurückzuführen seien. — Bode Nr. 25 hat nachgewiesen, daß das Bildnis von Rembrandts Vater bei Dr. Melville Wassermann in Paris die Vorlage für diese Radierung gebildet habe.) — De Groot (Urk. Nr. 379) führt an, daß Florent le Comte, Cabinet des Singularitez, 1699, zuerst aus der Inschrift, die er als Venetiis las, gefolgert habe, daß Rembrandt 1635 und 1636 in Venedig gewesen sei. — De Groot erklärt (ebendort Nr. 40) die Zweifel an der Echtheit dieser und der folgenden Unterschriften für ungerechtfertigt. — Singer, der sie verwirft (S. 238 ff.), sagt von diesen Blättern: »Gegenüber den Livensschen Originalen sind diese Köpfe matter, aber die Kleidung viel geistvoller, und die Rembrandtsche Retusche wird sich wahrscheinlich hierauf beschränkt haben«.

289. Vierter Orientalenkopf. (Es empfiehlt sich, dieses Blatt nach dem Vorgang von Colvin [Nr. 133] so zu bezeichnen.)

290. Niederblickender Greis in hoher Fellmütze. — Gehört durchaus in eine Reihe mit B. 286 ff. — Von Singer (S. 242) verworfen.

291. Greis mit langem Bart, seitwärts blickend. — Von Singer (S. 243) ohne Angabe eines Grundes verworfen.

296. Kopf eines niederblickenden Mannes mit kurzem Haar. — Auch nach Colvin (Nr. 82) fraglich. — Von Singer (S. 243) verworfen; wohl mit Recht.

297. Mann mit struppigem Bart und wirrem Haar. — Hind (S. 153) sagt, der 1. Zustand sei in Cambridge nicht zu finden.

300. Schreiender Mann in gesticktem Mantel. Von Singer (S. 261) mit der ganzen Platte B. 366 ohne Angabe eines Grundes verworfen.

302. Kleiner männlicher Kopf in hoher Kappe. — Nach Holmes (246 Anm. 2) fraglich; was zuzugeben ist. — Von Singer (S. 244) verworfen.

303. Sogen. türkischer Sklave. — Von Singer (S. 262) mit B. 366 verworfen.

304. Männliches Brustbild mit Käppchen. — (Gegenseitig nach dem Gemälde bei Dr. Bredius [Bode Nr. 30].)

305. Männlicher Kopf mit verzogenem Munde. — (Nach de Groot [Rep. XIX, 382] echt; nach Colvin [Nr. 138] zweifelhaft.)

306. Kahlköpfiger Greis mit kurzem Bart. — Auch nach Colvin fraglich.

309. Greis mit langem Bart. — (Nach de Groot [Rep.] fast genau übereinstimmend mit der gleichzeitigen, jedoch von anderer Seite beleuchteten Rötelzeichnung im Louvre, Lippm. 162 a.) — Von Singer (S. 246) ohne Angabe eines Grundes verworfen.

310. Bildnis eines Knaben. — (Colvin [Nr. 175] führt Abdrucksverschiedenheiten im Hintergrunde an, doch nicht als Zustände.) — Da der Dargestellte 6 bis 7 Jahre alt zu sein scheint, hält ihn Valentiner (30) für den am 15. Dez. 1635 getauften Rumbertus, der nach 1641 nicht weiter vorkommt, somit um diese Zeit gestorben sein wird.

311. Mann in breitkrämpigem Hut. — (Colvin [Nr. 155] führt den Abdruck ohne die Bezeichnung an zweiter Stelle, den bezeichneten an erster Stelle an; doch wohl nicht mit Recht.)

312. Bärtiger Greis in Pelzmütze. — Auch Colvin (Nr. 41) vermutet, daß ein früherer Zustand, vor der Mütze, bestanden habe. — Von Singer (S. 246) verworfen.

315. Bärtiger Greis, seitwärts niederblickend. — Von Singer (S. 247) ohne Angabe eines Grundes verworfen.

316. Rembrandt lachend. — (S. Hadens Bemerkung bezieht sich auf den 4. (nicht den 3.) Zustand. — Die Retusche dieses Zustandes nimmt de Groot (Rep. XIX, 382) noch für Rembrandt selbst in Anspruch. — Nach ihm steht das Blatt dem Selbstbildnis in Nordkirchen [Bode Nr. 15] sehr nahe, was zu bejahen ist.) — Hind (152) führt noch einen Zwischenzustand zwischen dem 1. und 2. (im Brit. Mus.) an, worin der Umriß der Schärpe unter der Schulter noch unterbrochen ist und eine der Horizontallinien auf der Brust, dicht beim Unterrande, noch nicht bis zum rechten Rande reicht. — Von Singer (S. 247) ohne Angabe eines Grundes verworfen.

317. Brustbild eines bärtigen Mannes im Profil. — Colvin (Nr. 73) glaubt hier, doch wohl nicht mit Recht, an eine Adaptierung des Sokrateskopfs.

319. Rembrandt mit der überhängenden Kappe. — (Nach S. Haden der 3. Zust. von Vliet verschlechtert, was zutrifft.) — Von Singer (S. 248) verworfen.

320. Rembrandt mit aufgerissenen Augen. — Von Singer (S. 248) ohne Angabe eines Grundes verworfen.

325. Greis mit langem Bart, stark vorgebeugt. — (Im 2. Zust. reicht der Schlagschatten nicht mehr bis zum Scheitel; s. Kat. Straeter.) — Von Singer (S. 249) ohne Angabe eines Grundes verworfen.

327. Schreiender Mann in Pelzkappe. — Von gleicher Mache wie B. 300. — Von Singer (S. 250) verworfen.

328. Der Maler. — Nach de Groot (Urk. Nr. 425) hat sich der Künstler auf einem Bildnis im Besitz eines Londoner Kunsthändlers als Gulielmus Drost bezeichnet.

332. Selbstbildnis, stark beschattet. — Nach Hind (152) wahrscheinlich von Livens.

333. Mann in hoher, nach vorn überhängender Mütze. — Von Singer (S. 261) wie B. 366 verworfen.

334. Greis mit halb geöffnetem Munde. — Von Singer (S. 262) verworfen.

338. Rembrandt, großes Brustbild. — (De Groot [Rep. XIX 382] und Bode [Nr. 16] nehmen an, daß die Zeichnung im Brit. Mus. doch zu der Radierung in Beziehung stehe; letzterer mit der Begründung, daß sie für das Gemälde im Haag wie die [gegenseitige] Radierung als Studie gedient habe.) — Singer (S. 1) sieht das Blatt als den ersten Versuch des Künstlers an.

340. Die große Judenbraut. — (S. Haden [engl. Ausg. 24] hält auch den 2. Zust. für eigenhändig, doch meint er, der 1. sei gegenüber einem Fenster von gewöhnlicher Größe ausgeführt, der 2. dagegen im Atelier vollendet worden, wodurch er viel an Leuchtkraft eingebüßt habe. — Colvin [Nr. 126] erkennt im 2. Zust. die Bearbeitung durch einen Schüler an.) — Massaloff dagegen (mündl. Mitt.) erblickt im Hintergrund des 1. Zust. keine Arbeit Rembrandts, wohl aber in dem des 2. Zustands. — (Im Kat. der Burlington-Ausstellung wird ein Zwischenzustand zwischen dem 2. und 3. angenommen. — Auch S. Haden hält das Blatt für ein Bildnis Saskias); Singer aber nicht. — De Groot (Zeichn. 1568 f.) führt zwei Zeichnungen dazu in Stockholm an; die eine reprod. in Tekningar II, IV, 15. — Nach Singer (S. 148) fraglich: »schwerlich von Rembrandt«.

342. Die kleine Judenbraut. — Auch Valentiner (22) ist der Ansicht, daß es sich hierbei um die h. Katharina handle.

343. Rembrandts Mutter mit schwarzem Schleier. — (Der 2. Zust. nur in Paris und Cambridge.) — Nach Bode IV, 263 ein ähnliches Bild, von 1643, in der Eremitage.

345. Die Lesende. — Singer (143): »Die Beleuchtung und die rechte Hand lassen das Blatt als sehr zweifelhaft erscheinen.«

347. Saskia in reicher Tracht. — Von Singer (S. 256) ohne Angabe eines Grundes verworfen.

349. Rembrandts Mutter, mit der Hand auf der Brust. — (Colvin [Nr. 45] führt einen 2. Zust. an, mit Überarbeitung an den Augen usw.) — Von Singer (S. 256) verworfen.

351. Rembrandts Mutter, niederblickend. — (Im 2. Zust. weitere Arbeiten unter und hinter dem Kopf.)

352. Rembrandts Mutter, von vorn. — In der Aukt. Straeter war kein 1. Zust. — Nach Singer (S. 125) im 2. Zust. eine unkünstlerische, schablonenhafte Beleuchtung eingeführt, die das Gesicht in eine »weiße und eine Negerhälfte« zerfallen läßt und nicht von Rembrandt herrühren kann.

354. Brustbild der Mutter Rembrandts, zweidrittel nach rechts. — (Hamerton [Etchings of R. S. 15] hält die Dargestellte für mehr als 70 Jahre alt, während Rembrandts Mutter damals erst etwa 60 Jahre alt sein konnte.) — Singer (S. 29) sieht die Jahreszahl wie später hinzugefügt aus; er versetzt das Blatt um 1640. Siehe übrigens, was er S. XII der Einl. zur Würdigung des Blattes sagt.

356. Junges Mädchen mit Handkorb. — (Ein Gegendruck im Brit. Mus.)

357. Die sog. weiße Mohrin. — (Auch de Groot (Rep. XIX, 382) tritt für die Echtheit ein.)

358. Alte Frau mit um das Kinn geschlungenem Kopftuch. — Auch nach Colvin (Nr. 53) fraglich. — Nach Hind (153) wahrscheinlich von Livens. — Von Singer (S. 257) verworfen.

359. Kranke Frau mit großem Kopftuch. — (Auch S. Haden erblickt darin die sterbende Saskia).

362. Lesende Frau mit Brille. — Nach Colvin von Rembrandt. — Ebenso Hind (154), der anführt, daß Rov. 943 nicht das Londoner Ex., sondern eine schlechte Kopie abbilde.

363. Studienblatt mit Rembrandts Bildnis usw. — Nach de Groot (Rep.) eine gegenseitige Zeichnung des Bildnisses bei Bonnat. — Von Singer (S. 259) verworfen.

364. Studienblatt mit dem Rande eines Gehölzes, einem Pferde usw. — Nach Colvin von Rembrandt.

365. Studienblatt mit sechs Frauenköpfen. — (Colvins (Nr. 145) sogen. 2. Zust., auf dem mehrere Kratzer erscheinen, ist der Neudruck von Basan.)

366. Studienblatt mit fünf Männerköpfen usw. — Von Singer (S. 261) ohne Angabe eines Grundes verworfen. — Diesem Blatt scheinen B. 95, 160 und 182 in der Technik zu entsprechen.

368. Drei Frauenköpfe, die eine Frau schlafend. — (Colvin [Nr. 148] führt einen 1. Zust. an als Probedruck, mit Fehlstellen, die im 2. überarbeitet wurden; doch ist dieser 2. schon der Neudruck von Basan.)

372. Studienblatt mit einem Baum usw. — (Colvin [Nr. 151] meint, der Baum könne später, um 1643, hinzu radiert worden sein.)

374. Drei Greisenköpfe. — (Um 1630. Nach Middleton von 1629 [nicht 1628].) — Von Singer (S. 263) verworfen.

378. Kopf eines alten barhäuptigen Mannes. — War (nach Brit. Mus. Ausst. 1899 Nr. 81) von Middleton auf die Autorität W. H. Carpenters hin als Rembrandt aufgenommen. — Jetzt (nach briefl. Mitt. von A. M. Hind) dort bei Livens eingereiht.

379. Rembrandt radierend. — Nach Singer (S. 118) echt. Das Blatt sei durchaus nicht nach der Kopie von Bartsch zu beurteilen Das Orginal sei nicht so weit durchgeführt. »Es erweckt den Anschein, als habe der Meister sich einmal nach einer vorübergehenden Krankheit flüchtig skizziert. Für mich ist die Stellung direkt unmittelbar gegenüber dem Spiegel, wie sie hier uns unzweideutig vor Augen steht, absolut beweiskräftig für die Echtheit des Blattes.«

Zur Datierung von Dürers Münchner Selbstporträt.

Das Münchner Selbstporträt Dürers gibt von den Händen nur die rechte oder vielmehr, da es sich um ein Spiegelbild handelt (Wölfflin), die linke. Diese Zeichnung der eignen Linken ist wiederholt in dem Berliner Gemälde der Madonna mit dem Zeisig vom Jahre 1506, und zwar in der Hand der Maria, die nach den Maiglöckchen greift: im Gegensinn, d. h. gleichsinnig mit der Wirklichkeit, und so, daß die Finger entsprechend der veränderten Situation schräg nach unten gerichtet sind. Durch diese Veränderung der Ansicht ist es zu erklären, daß man die Übereinstimmung bisher nicht bemerkt hat — die in dem Selbstporträt benutzte Zeichnung ist einfach gegen das Licht gehalten und so weit gedreht, daß sie in die für das Madonnenbild passende Lage kam. Im übrigen ist aber die Wiederholung des einmal fixierten Motivs ohne weiteres deutlich. Der gerade ausgestreckte Zeigefinger mit der unschönen Einwärtskrümmung der oberen Glieder und der stark gebogene Mittelfinger stimmen aufs genaueste überein. Der vierte Finger ist in dem Berliner Gemälde verbreitert, mit nachträglicher Korrektur; der fünfte Finger, der ursprünglich genau entsprach, wurde ebenso nachträglich etwas verlängert. Der Handrücken ist bei dem Madonnenbild in Verkürzung gegeben, da die Hand nicht in der Bildfläche ausgebreitet, sondern aus der Bildtiefe hervorkommend gedacht ist. Der Daumen verschwindet fast ganz hinter den Maiglöckchen. Es liegt endlich in der Natur der Sache, daß die Hand, die bei dem Porträt ein Hauptstück des Bildes darstellt, bei dem Madonnenbild nebensächlicher behandelt und auch im Raum vielfach beschränkt ist. Trotz oder gerade mit Einschluß dieser Modifikationen, die aus der Anpassung der gegebenen Form an den nunmehrigen Zweck sich erklären, ist die Übereinstimmung schlagend. Es wird schon manchem Betrachter des Berliner Bildes aufgefallen sein, daß die linke Hand der Madonna vielmehr wie eine Männerhand aussieht; die dunkle, bräunliche Färbung unterstützt diesen Eindruck. Es ergibt sich nun also, daß es die Hand Dürers selbst ist.

Es ist damit endlich möglich, die Stelle des Münchner Selbstporträts innerhalb des Lebens und Schaffens des Künstlers mit hin-

reichender Genauigkeit zu bestimmen. Das Datum 1500, wie es in der Signatur des Bildes zu lesen ist, gilt schon längst als unmöglich, und Wölfflins allgemeine Bestimmung, daß das Bild »durchaus in den Zusammenhang der idealen italienischen Periode gehöre, gleichgültig, ob es nun noch in Venedig selbst oder nachher in Nürnberg gemalt wurde«, dürfte heute nirgends mehr einem Widerspruch begegnen. Ludwig Justi (Konstruierte Figuren und Köpfe, S. 47) wollte das Bild namentlich auf Grund von »Malweise und Formgebung der verhältnismäßig gut erhaltenen Hand« an die Studien für den Heller-Altar anschließen und um 1508 datieren. Man wird nunmehr auf die bekannten Zeichnungen von Händen aus dem Jahr 1506 als nächststehendes Vergleichsmaterial hinweisen müssen: in ihrer Art wird die vorauszusetzende Studie zu denken sein. Daß aber diese beiden Bildern zugrunde liegende Zeichnung für das Selbstporträt und nicht für das Madonnengemälde angefertigt wurde, bedarf keines Beweises. Das Münchner Selbstporträt ist demnach im Jahre 1506 entstanden; ein Grund, Entwurf und Ausführung voneinander zu trennen, liegt nicht vor. In der Folge der in Venedig entstandenen Gemälde ist das Porträt zwischen das Rosenkranzfest und das Berliner Madonnenbild einzureihen. Es entstammt der Zeit, aus der die Briefe an Pirckheimer von der Freude an der eigenen schmucken Erscheinung im »welschen Rock und französischen Mantel« berichten — aber darüber hinaus gibt das Bild mit seiner konstruierten, etwas abstrakten Idealität (vgl. Justi a. a. O.) den unmittelbarsten Ausdruck jener venezianischen Zeit, in der die Steigerung der Persönlichkeit doch nicht ganz frei von dem Beigeschmack des Künstlichen und Gewaltsamen erscheint. *Ernst Heidrich.*

Rembrandtiana.

Scharfsichtige Augen haben in Rembrandts Werken eine ganze Reihe von Anklängen an Kompositionen anderer Maler entdeckt. Die folgenden Notizen weisen noch auf einige weitere Fälle hin, in denen Rembrandt von seinen Vorgängern entlehnte.

Die Originalität des großen Holländers, dessen Genie ein durchaus ursprüngliches ist, behauptet sich auch inmitten der Anleihen an andere. Daher sind die in Frage stehenden Entdeckungen, obschon sie zum Verständnis des Künstlers, seiner Art und Weise, sowie seiner Kunstentwickelung beitragen mögen, in bezug auf das Wesen seines Lebenswerks lediglich Bagatellen.

Rembrandt und Tizian.

Der Gedanke, ein Mädchen einem Schwarm von Männern zuzugesellen, der so viele Kommentare in dem Streit über Rembrandts »Nachtwache« hervorrief, ist, meiner Meinung nach, Tizians »Ecce homo«, Wien, entlehnt. Dort erscheint auf den ersten Blick das Mädchen ebenso unerwartet und wenig hingehörig, obschon augenscheinlich demselben Zwecke dienend, wie die Zigeunerin in der Nachtwache.

Beide Mädchen sind hell in dunkler Umgebung. In beiden Fällen sieht man den Körper im Profil, während das Gesicht dem Beschauer zugewandt ist. In keiner der Kompositionen ist eine andere weibliche Figur (genau genommen hat die Zigeunerin in der Nachtwache eine Begleiterin; da sie aber größtenteils durch die andere verdeckt und in derselben indefinierbaren Farbe wie die Hauptfigur gemalt ist, so erscheint sie kaum als eine für sich bestehende Gestalt). Ferner schenkt keines der Mädchen irgendwelche Aufmerksamkeit dem sich abspielenden Hauptvorgang, sondern beide schauen aus dem Bilde heraus. Beide bezwecken in ausgeprägter Weise einen Kontrast hervorzurufen: einerseits mit dem allgemeinen Vorgang, andererseits, in malerischer Beziehung, mit den Lokalfarben oder den sie umgebenden Tönen, indem sie diese teils abgrenzen, teils hervorheben.

Es braucht nicht erwähnt zu werden, daß Rembrandts zarte und lichte Gestalt nicht weniger Rembrandtisch ist, als die geschmeidige und sich graziös beugende junge Frau am Fuß der Treppe vom Palaste des Pontius Pilatus Tizianisch ist; in bezug auf Form, Umrisse, Gestalt, Modellierung und Kleidung sind sie so ungleich wie möglich. Was der Holländer dem Italiener hier entlehnte, ist die Verkörperung eines malerischen Bedürfnisses in einem Mädchen inmitten einer Menge kriegerischer und blutdürstiger Männer.

Wahrscheinlich ist es mehr als ein reiner Zufall, daß noch ein anderer Tizianischer Einfluß sich in der Nachtwache geltend macht, nämlich folgender von Burger-Thoré schon bemerkte: dieser schreibt in seinen »Trésors d'art en Angleterre«, daß »der Trommler in der Nachtwache seinen Ärmel gestohlen habe, denn von Rechtswegen gehöre er Tizians Tochter«.

Diese Behauptung würde noch mehr an Wahrscheinlichkeit gewinnen, falls es bewiesen werden könnte, daß Rembrandt in der Lage war, Tizians Ecce homo zu sehen. Dies aber ist nicht der Fall. Das Gemälde wurde in Venedig im Auftrag des Herzogs von Buckingham vor 1627 gekauft und blieb in dessen Besitz in England, bis es 1648 in Antwerpen verkauft wurde. Dagegen ist die Nachtwache 1642 datiert.

Wir müssen uns daher mit der Vermutung begnügen, daß Rembrandt, der zweifellos mit Tizians Malweise und Kolorit vertraut war, das Gemälde durch eine Kopie oder einen Stich kennen gelernt hatte.

Ein zweiter Fall ist Rembrandts Jungfrau Maria in »le menuisier« im Louvre, deren edle Gestalt, meiner Ansicht nach, Tizians »Madonna mit Kind und den Heiligen Stephan, Ambrosius und Moritz« entlehnt ist, die sich in derselben Galerie und auch in Wien befindet.

Erstens ist der Typus von Rembrandts Jungfrau Maria entschieden nicht holländisch und vornehmer, als es seine Gewohnheit ist, sie darzustellen.

Zweitens ist ihre Stellung mit dem Kinde genau dieselbe, wenn auch umgekehrt, wie in Tizians Komposition.

Endlich ist das Spiel der Hände — naturgetreu und charakteristisch — in beiden Fällen übereinstimmend, nur mit dem auffälligen Unterschied, daß Tizian sich begnügt das nur anzudeuten, was Rembrandt deutlich und ungeschminkt darstellt: das Säugen des Kindes.

Rembrandt und Elsheimer.

Die Albertina besitzt eine Zeichnung, in der Rembrandt offenbar Tobias und den Engel aus Elsheimers Gemälde kopiert hat. Dieses befindet sich in der Nationalgalerie in London.[1])

Es ist unnötig, die Ähnlichkeit der beiden Kompositionen weiter zu erörtern, da sie frappant ist. Jedoch gibt es Unterschiede, die der Betrachtung wert sind. Elsheimers Tobias zieht den Fisch hinter sich her; Rembrandt läßt letzteren weg, dem Text folgend: nachdem Herz und Leber herausgeschnitten sind, spielt der Fisch keine weitere Rolle. Dies jedoch ist eine Kleinigkeit.

In der Auffassung des deutschen Meisters erscheint Tobias als ein gehorsamer kleiner Bursche, der das ihm Befohlene getan hat und nun weiter schlendert, dem Engel nur mit geteilter Aufmerksamkeit zuhörend. Dieses ruhige Gespräch zweier Fußgänger wird unter Rembrandts Hand eine dramatische Szene, in der Tobias' Erregung hochgesteigert ist.

Obgleich Rembrandt kopiert, formt er die Idee um; sie ist ihm zu allgemein und unbestimmt. Er beschränkt und belebt sie, indem er die Darstellung auf den Moment verlegt, wo die Erzählung spannend wird.

»Diese Nacht«, sagt der Engel, »sollst du Raguels Tochter heiraten«. Ein böser Geist ist in das Mädchen verliebt und tötet ihr jeden Bräutigam in der Hochzeitsnacht. Tobias weiß dies und ist daher durch diese Ankündigung aufs äußerste erschrocken.

Dies ist der Augenblick, den Rembrandt darstellt. Furcht, Erregung, Vorwurf spiegeln sich in Tobias Gesicht, während er sich rasch dem Engel zuwendet.

Diese starke Betonung ausdrucksvollen Handelns, an Stelle von dem alltäglichen Betragen eines Statisten, ist mehr als Zufall und Laune. Dasselbe kommt auch in Rembrandts Kopie von Gentile Bellinis Zeichnung vor. Der Grund dazu ist klar. Seine Phantasie erfaßt einen Vorgang viel stärker und eindringlicher.

Von Reproduktionen, die dem Original einigermaßen gerecht werden, kenne ich nur eine und zwar die von Braun, Clément & Co.

---

[1]) Daß es dies Gemälde (oder Goudts Stich danach) und nicht Herkules Seghers Stich ist, wonach Rembrandt die Komposition in der Albertina zeichnete, geht aus der Tatsache hervor, daß das Bild und die Zeichnung eine Eigentümlichkeit gemeinsam haben, die in Seghers Stich fehlt. In diesem ist der Umriß des Waldes, aus dem die beiden Reisegefährten heraustreten, vollständig ununterbrochen, einer Mauer ähnlich, während in Elsheimers und Rembrandts Kompositionen Äste und Zweige aus der dichten Masse hervorragen, so daß sie auf dem Himmel, als Hintergrund, einen Bogen oder Baldachin über Tobias Haupt bilden.

Rembrandt und Rubens.

In Rembrandts Hagar und Abraham im Viktoria- und Albert-Museum ist die auffällige Darstellung der Hagar auf dem Esel für Rembrandt so ungewöhnlich, daß sie auf ein fremdes Vorbild schließen läßt. Unterstützt wird diese Vermutung durch die Ähnlichkeit des allgemeinen Eindrucks sowie der Kontur der Hagar mit der Rubensschen Jungfrau Maria auf der Flucht nach Ägypten in Kassel. Ein Detail dient als ziemlich deutlicher Beweis. Ist es wahrscheinlich, daß Rembrandt aus eigenem Antriebe dem Fuß der Hagar die Form und Stellung gab, die er hat, ohne daß ihm die Erinnerung an den Fuß der heiligen Jungfrau von Rubens vorschwebte?

In einer Notiz über die Rembrandt-Ausstellungen in Amsterdam und London 1899 im Repertorium für Kunstwissenschaft XXII S. 163 sagt Hofstede de Groot:

Die Wegsendung der Hagar muß ursprünglich als Flucht nach Ägypten gedacht gewesen sein. Denn es ist auffallend, daß die Hagar auf einem Esel davonreitet und ganz unpassend erscheint auch bei der auf Geheiß Gottes weggeschickten Sklavin das übernatürliche Licht, das sie umstrahlt. Bei der Flucht dagegen ist sowohl das Reittier traditionell als auch die vom Christkinde ausgehende göttliche Beleuchtung erklärlich. Als Rembrandt sich entschloß, den Gegenstand zu verändern, ließ er diese beiden Nebenumstände auf sich beruhen. — Desgleichen war »die Beschneidung« von 1661 ursprünglich als eine Anbetung der Könige beabsichtigt, wie Hofstede de Groot im gleichen Artikel hinzufügt.

Niels Restorff.

Ausstellungen.

Die Winterausstellung der Royal Academy in London 1907.

Die Ausstellung, über die ich — etwas spät — berichte, enthielt wie gewöhnlich Bilder aus allen Perioden, aus allen Schulen. Eine gewisse Ordnung war in das reiche und bunte Beieinander gebracht, indem das zeitlich Zusammengehörige je in einem der Räume vereinigt erschien. Die Auswahl ließ keine besondere Sachkenntnis spüren, doch fehlte es nicht an hervorragenden und einwandfreien Stücken. Bedenklich sah es im ersten Saal aus, wo Gemälde aus dem 15. und 16. Jahrhundert, italienische, niederländische und deutsche aufgestellt waren. Hier überwog Gleichgültiges, Zweifelhaftes und schlecht Erhaltenes, und neben den Beiträgen aus historischen englischen Sammlungen machten sich fragwürdige Einsendungen von seiten jüngerer Sammler, zum Teil von marchands amateurs allzu breit. Ich begnüge mich damit, das Hervorragende zu notieren sowie das, woran sich kunstgeschichtliches Interesse knüpft. Bekannte und oft ausgestellte Stücke, wie den Salvator von Dürer — aus der Felixschen Sammlung — hier ausgestellt unter Nr. 7 von C. Fairfax Murray, lasse ich beiseite.

Die erfreulichsten Beiträge entstammten der herrlichen Sammlung des Earl Spencer, so das Männerporträt von Antonis Mor (Nr. 8), als Selbstporträt des Malers katalogisiert, und das helle, auffällig leicht gemalte, in der Farbe ungewöhnlich geschmackvolle Mädchenbildnis, Anna von Botzheim, von Neufchatel (Nr. 17). Es gibt von Neufchatel kaum ein anderes ebenso schönes Bild und von Moro schwerlich ein besseres. Man findet das Porträt Mors in »les Arts« (Dez. 1906) abgebildet. Daß es sich um ein Selbstporträt handele, wird leider nicht vollkommen sicher, wenn man das berühmte Selbstporträt des Malers in Florenz und den Kupferstich von Hondius vergleicht. Der in dem englischen Porträt Dargestellte trägt den Bart kürzer und erscheint um mindestens 10 Jahre jünger als Moro in dem florentinischen Bilde. Jedenfalls zeigt das Bildnis aus Althorp, das tadellos erhalten ist, den ernsten, fast düsteren Stil, die Energie und Gediegenheit, die allen echten Werken des großen Holländers eigentümlich sind.

Dem »peintre des Bourbons« (gemeint ist der Meister von Moulins) mit Recht zugeschrieben wird das unter Nr. 10 ausgestellte Prinzenporträt (Bes. C. Fairfax Murray) mit dem Datum 1494 und der Schrift auf dem Originalrahmen: »Charles Orlandt Dauphin de Charles VIII Roy de France agé de XXVI Mois«. Die beiden unbedeutenden Altarflügel mit der hl. Katharina und Barbara (Nr. 12, 15; Claude A. C. Ponsonby) mit der Bestimmung »Civetta« stammen von jenem wahrscheinlich in Brügge tätigen Massys-Folger her, der bei Gelegenheit der Brügger Leihausstellung 1902 den Notnamen: Meister von S. Sang erhalten hat. Ein namentlich in der Farbe hübsches Frauenporträt, das zum erstenmal auftauchte als »Holbein« (Nr. 13, Bes. Major Charles Palmer) wurde verschieden beurteilt. Man half sich mit der billigen Zuschreibung an Lucas de Heere, wobei man dem Bilde wohl Unrecht tat. Das von Leopold Hirsch geliehene Frauenporträt (Nr. 18) ist, wie ich glaube, ein echtes Werk von Antonis Mor, leider nicht intakt im Kopfe.

Von den italienischen Bildern interessierten besonders die Lunette — Christus mit 2 Engeln — im Stil des Verrocchio, mit ganz irrtümlicher Bestimmung (»attributed to Gaudenzio Ferrari«, Nr. 11, Bes. Claude A. C. Ponsonby), ferner die kürzlich von Lady Wantage aus Florenz erworbene Botticelli-Madonna, zum mindesten ein gutes Werkstattbild (Nr. 24), die Venus, Replik des bekannten Gemäldes in Wien, das ehemals als »Bellini« berühmt, jetzt Bissolo genannt wird, (Nr. 28, Bes. C. Fairfax Murray). Das englische Exemplar erscheint etwas kräftiger, derber und Bellini näher als das hübsche, aber matte Bild in Wien. Kunsthistorisch wichtig die Beschneidung Christi mit der Signatur: »Bartholomaeus de Venetia 1506« aus dem Besitze der Hon. Mrs. Trollope (Nr. 30). Der Meister erscheint hier ganz im Banne Giov. Bellinis. Von großer Kraft und echt, wie ich glaube, aber nicht vollkommen erhalten, eine Gruppe der heiligen Familie von Andrea del Sarto (Nr. 31, Bes. C. Fairfax Murray). Ebenfalls richtig bestimmt, bedeutend, überdies gut erhalten, ausgestellt von Earl of Powis eine mittelgroße Grablegung Christi von Sebastiano del Piombo (Nr. 36).

Der II. Saal enthielt holländische und vlämische Bilder des 17. Jahrhunderts, dabei mehrere Meisterwerke aus den besten Quellen, wie die beiden Hals-Porträts, die dem Earl Spencer gehören (Nr. 41, 47; das schönere der beiden abgebildet in »les Arts«, Dez. 1906), die Gegenstücke von Jacob Ruisdael, zwei Marinen (Nr. 38, 42, Bes. Duke of Rutland). Aus Althorp war auch der schönste »Rembrandt« gekommen, das berühmte Knabenporträt, leicht gemalt und kühl getönt, wie ein Velazquez (Nr. 60). Holländer von ebenso hoher Qualität wie der Duke of Rutland und Earl Spencer hatte Lady Wantage geliehen: Aart v. d. Neer

Nr. 59), Willem v. d. Velde (Nr. 66), Jan v. d. Capelle (Nr. 68). Würdig in solcher Gesellschaft erschienen die beiden »Steen«: das prachtvolle Austernfrühstück, aus der Clinton Hope-Sammlung, jetzt im Besitze von Ludwig Neumann (Nr. 67, mit der Jahreszahl 1661) und das Tischgebet aus der Sammlung Charles Morrison (Nr. 73). Das zweite Bild, mit dem Datum 1660, mit erstaunlichem Ernst und gewissenhafter Sorgfalt durchgeführt. Steen scheint hier mit Metsu zu wetteifern. Mehrere holländische Bilder machten einen üblen Eindruck in der Nachbarschaft so erlesener Stücke, namentlich der große »Cuyp« (Nr. 57), der offenbar eine schlechte Nachahmung aus der Zeit um 1800 ist. Überraschend schlecht waren auch die Beiträge von H. R. H. Princess Louise Duchess of Argyll.

Die vlämischen Bilder in diesem Saal waren nicht von großer Bedeutung, wenn auch die Namen Rubens, v. Dyck und Teniers mit Recht im Kataloge standen. Eine den Kunstforscher fesselnde Kuriosität ist die Darstellung einer Gemäldegalerie, aus dem Besitze des Ld. Huntingfield, Nr. 52, mit der Signatur G. V. Haecht 1628. Über diese merkwürdige Darstellung wurde in den Zeitungen allerlei berichtet. Aufsehen machte besonders die richtige Beobachtung, daß in dieser gemalten Gemäldegalerie ein Genrebild von Jan van Eyck vorkommt, eine junge entkleidete Frau stehend vor einer Badeschüssel, mit ihrer Magd. Van Eycks Stil ist deutlich genug in der Kopie. Wir erhalten eine Vorstellung, wenn auch eine schwache, von einem jener Genrestücke aus dem 15. Jahrhundert, die wir fast nur aus literarischer Tradition kannten. Auch sonst ist die saubere und pedantische Schilderung v. Haechts interessant. Die Infantin Clara Eugenia, der Erzherzog Albert sind in dem stattlichen Galerieraum dargestellt im Kreise der angesehensten Antwerpener Maler, unter denen Rubens, van Dyck und andere zu erkennen sind. Es scheint, wir sind im Hause, in der Galerie des Cornelis van der Geest, des Kunstsammlers, den van Dyck porträtiert hat (das schöne Bild in der National Gallery, Nr. 52). Van der Geest zeigt den fürstlichen Gästen ein Bild, vielleicht eine neue Erwerbung, eine Madonna von Quinten Massys — die aus dem Exemplar im Amsterdamer Rijksmuseum bekannte Komposition. Unter den Bildern, die an den Wänden hängen, sind mehrere zu identifizieren und viele zu bestimmen. Von Rubens erblicken wir die Münchener Amazonenschlacht und das Porträt des Paracelsius, das 1899 für die Brüsseler Galerie erworben ward, von Massys das Männerporträt, das jetzt in Frankfurt a. M. ist; erkennbar sonst sind Pieter Aertsen, Elsheimer, Honthorst u. a.

Die Galerie III, der Ehrensaal, war in der Hauptsache der britischen Porträtkunst des 18. Jahrhunderts reserviert. Eine der in England

nicht seltenen Gelegenheiten, die Schöpfungen der großen Porträtisten, von denen in Deutschland neuerdings so viel gesprochen wird und von denen in Deutschland immer noch fast nichts zu sehen ist, vergleichend zu studieren und zu genießen. Die Auswahl war weder systematisch noch streng. Doch fehlte kein Hauptmeister, und mindestens eine vortreffliche Schöpfung war von jedem zu sehen. Von Thomas Gainsborough waren sogar drei Meisterwerke, drei schöne Frauen (die Frauenschönheit gehört hier sehr ernstlich zur Sache) zu sehen, die Countess of Radnor (Nr. 87, Bes. Ch. Wertheimer) lebensgroß, in ganzer Figur, mit Landschaft, aus demselben Besitz Nr. 91, Miss Linley, Brustbild in ovaler Rahmung, endlich Hon. Mrs. Graham (Nr. 112, Bes. A. G. Maxtone-Graham) in Halbfigur (das herrliche Porträt in Edinburgh stellt dieselbe Dame in ganzer Figur dar). Das 3. Porträt verdient wohl den Preis, namentlich wegen seiner vollkommenen Erhaltung. Die unendlich zarte und leichte Malerei Gainsboroughs ist sehr häufig verputzt. Der Reiz, Ausdruck und individuelle Charakter seiner Bildnisse liegen zumeist in der pastellartig aufgestrichelten letzten Arbeit. Das Gerüst, die Anlage seiner Werke ist nicht selten banal und gleichgültig. Hier kann eine ungeschickte Restaurierung leicht das Beste fortnehmen.

Von Reynolds war natürlich allerlei ausgestellt, dabei aber nichts besonders Eindrucksvolles. Raeburn war gut vertreten mit einem Knabenporträt, das Viscount Iveagh gehört (Nr. 88), Romney mit zwei Frauenbildnissen, Mr. Lee Actons erster und zweiter Gattin (Nr. 93, 98, Ld. de Saumarez).

Im IV. Raum waren noch einige glänzende Schöpfungen der klassischen Periode britischer Porträtierkunst zu finden, dabei aber auch schon verschiedene Bilder, in denen sich der Niedergang deutlich offenbarte. Wir begegnen den bedenklichen Malernamen Sir David Wilkie, Sir William Beechey, J. S. Copley, Francesco Zuccarelli, John Opie., Johan Zoffany, während in der V. Galerie, sowie im water colour room die englischen Akademiker des 19. Jahrhunderts ihren Ahnherren nicht gleichwertig sich zeigten. Im water colour room waren allerdings eine lange Reihe von Blättern Turners aus der Sammlung des Sir Donald Currie ausgestellt. *Friedländer.*

Mitteilungen über neue Forschungen.

Guido von Siena. Zu den in dieser Zeitschrift Band XXIX S. 262 gegebenen Ausführungen möchte ich einige wichtige Nachträge mitteilen. Guido von Siena wird nach 1302 noch mehrmals urkundlich erwähnt, und zwar in weitem Zeitabstande, 1321. So haben wir Nachrichten über ihn von 1278 bis 1321, und wir erfahren aus dieser letzteren Zeit auch seinen Familiennamen. In den Sieneser Kämmereiregistern (Biccherna 140) findet sich am 4. Mai 1321 eine Zahlung verzeichnet: »Guidoni pictori pro schudicciuolis, quos pinxit curie capitanei« (f. 167). Es handelte sich um gemalte Wappenschilder des Kapitans der Kommune, wohl in dessen Pergamentbüchern. — Am 26. Juni (f. 184) wurden ihm 14 Solidi 4 Denare gezahlt »pro pictura 43 schudiciolorum pictorum in libro potestatis«. — Endlich ist am 26. Oktober 1321 eingetragen (Biccherna 142 f. 32[2]) »A Guido Cinatti dipegnitore per dipegnitura di due libri d'intrata e d'iscite 1 libra 10 sol.« — Danach könnte mithin die Inschrift auf dem vielbesprochenen, einzigen erhaltenen Gemälde des Künstlers nicht nur, wie Milanesi annahm 1281, sondern statt MCCXXI auch MCCCXXI, 1321 gelautet und in der Lücke nach MCC ein weiteres C gestanden haben. Jedenfalls ergänzen diese weiteren urkundlichen Mitteilungen die früheren an dieser Stelle angeführten, und man besitzt über Guido von Siena oder, wie er fortan genannt werden sollte, Guido Cinatti, mehr urkundliche Daten, als über die andern Meister dieser Frühzeit.

Robert Davidsohn.

Zur Datierung der Chorfresken in der Oberkirche zu Assisi. Bei den im Lauf des Sommers im Kunsthistorischen Seminar in Leipzig abgehaltenen Übungen zur Kunstgeschichte des Trecento ergab

sich ein Anhalt für die Datierung des bekannten Bildes von Rom in der Vierung der Oberkirche. Schon Aubert hat in seinem »Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage« S. 95 f. die Vermutung geäußert, das Orsini-Wappen an jenem Bau zu oberst links (s. Wickhoff, Über die Zeit des Guido von Siena, S.-A. S. 38 f.) möchte auf die Glanzzeit des Gian Gaetano, sein Pontifikat von 1277—1280, zu beziehen sein. Die Untersuchungen im Leipziger Seminar führten dazu, jene Vermutung zur vollen Gewißheit zu erheben. Alle Bauten waren so erkannt worden, wie sie Strzygowski in seinem Buch »Cimabue und Rom« S. 87 ff. gedeutet, und gegenüber Wickhoffs schneller Abfertigung als »beiläufig gezeichnete römische Altertümer, wie die Moles Hadriani und das Colosseum« (wo wäre dieses?) hatte sich in dem Ganzen ein klar aufgebautes, mit den lokalen Verhältnissen in der Verteilung der Bauten rechts und links vom Tiber rechnendes Bild des damaligen Rom ergeben. Da wurden Zweifel laut über den Charakter jenes kirchenähnlichen, mit den Wappen geschmückten Bauwerks, in dem Strz. ein Abbild von S. Maria in Araceli, W. ein Symbol für Gian Gaetanos Titelkirche sehen wollte. Handelt es sich überhaupt um eine Kirche? Der steil abgetreppte Giebel, vor allem aber die (guelfischen) Zinnen an der Langseite wären in der kirchlichen Architektur Italiens Unika. Und der dahinter aufragende Campanile gehört nicht zu dem Bau selbst, sondern kann höchstens als Andeutung einer nahe gelegenen Kirche gelten. Wir haben also einen Palast vor uns in der Nähe einer Kirche. Aber auf Grund der Wappen nun an den Palast der Orsini zu denken verbietet sowohl die Lage im Stadtbild (die Orsini besaßen das vatikanische Gebiet einschließlich der Engelsburg und Paläste am Monte Giordano bei der Engelsbrücke und am Campo di Fiore; s. Gregorovius V², S. 639), wie die Bedeutung jener Darstellung Roms als Repräsentantin der »Ytalia«. Neben den mächtigsten Bauwerken des alten Rom und neben Sankt Peter hat nur ein Profanbau ein Anrecht, hier aufgenommen zu werden: der Lateranspalast. »I Barbari .... veggendo Roma e l' ardua su' opra stupefaceansi, quando Laterano alle cose mortali andò di sopra« singt Dante (Paradiso XXXI, 31). Auf jenem Stadtplan des Matthieu Paris von S. Albans (Strz. S. 102) steht der Lateran genau so ebenbürtig nahe bei Sankt Peter, wie jener Bau in Assisi. Haben wir so auch in diesem den Lateranspalast zu erkennen und sehen ihn rings mit dem Orsiniwappen geschmückt, so bleibt nur ein Schluß: er ist dargestellt zur Zeit, da ein Orsini Papst war, d. h. unter der Regierung Nikolaus III. 1277—1280. — Einen Beleg für die Sitte der Päpste, ihr Wappen am Lateran anbringen zu lassen, bietet Giottos Fresko mit der Verkündigung des Jubeljahrs 1300, auf dem wir überall das Wappen

der Gaetani sehen. Die reifen gotischen Formen lassen sich auch ohne die Möglichkeit bestimmteren Nachweises wohl begreifen am Lateran, an dem schon Gregor IX. »domos construxit altissimas« (Muratori, SS. III, 577) und an dem Nikolaus III. selbst die Kapelle Sancta Sanctorum in gotischen Zierformen errichten ließ. *G. V.*

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Behn, Friedrich. Die Ficoronische Cista. Archäologische Studie. Mit 2 Tafeln in Autotypie. Leipzig. B. G. Teubner. M. 3.

Börger, Hans. Grabdenkmäler im Maingebiet vom Anfang des XIV. Jahrhunderts bis zum Eintritt der Renaissance. Mit 33 Abb. auf 28 Tafeln. Leipzig. Karl W. Hiersemann. M. 12.

Born, Friedrich. Die Beldensnyder. Ein Beitrag zur Kenntnis der westfälischen Steinplastik im sechzehnten Jahrhundert. Mit 17 Tafeln. Münster, Coppenrath.

Braun, S. J., Joseph. Die belgischen Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance. Mit 73 Abb. Freiburg i. B. Herder. M. 4.

Cohen, Gustave. Geschichte der Inszenierung im geistlichen Schauspiel des Mittelalters in Frankreich. Ins Deutsche übertragen von Constantin Bauer. Leipzig. Werner Klinkhardt. M. 10.

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Herausgegeben von Paul Clemen. Fünfter Band. IV. Die Kunstdenkmäler des Siegkreises, bearbeitet von Edmund Renard. Mit 21 Tafeln und 177 Abb. im Text. Düsseldorf. L. Schwann. M. 5.

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Herausgegeben von Paul Clemen. Sechster Band, I. u. II. Abteilung. Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln. Erster Band, I. und II. Abteilung. Quellen, bearbeitet von Johannes Krudewig. Das römische Köln, bearbeitet von Joseph Klinkenberg. Düsseldorf. L. Schwann. M. 5.

Ehrenberg, Dr. Hermann. Moderne Denkmalpflege und die Burg Altena. Zweite Auflage. Münster. Coppenrath. M. 1.

Eichholz, P. Das älteste deutsche Wohnhaus, ein Steinbau des IX. Jahrhunderts. Mit 46 Abb. im Text. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 4.

Escherich, Mela. Germanische Weltanschauung in der deutschen Kunst. Berlin. Alexander Duncker. M. 2.50.

Geisberg, Dr. Max. Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine monographische und numismatische Studie. Mit 18 Tafeln u. 9 Hochätzungen. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 12.

Geisberg, Dr. Max. Die Prachtharnische des Goldschmiedes Heinrich Cnoep aus Münster i. W. Mit 14 Tafeln und 1 Hochätzung. Straßburg. J. H. Ed. Heitz.

Greeff, Richard. Rembrandts Darstellungen der Tobiasheilung. Nebst Beiträgen zur Geschichte des Starstichs. Eine kulturhistorische Studie. Mit 14 Tafeln u. 9 Textabbildungen. Stuttgart. Ferdinand Enke. M. 6.

Hirsch, Dr. Robert. Nächträge und Berichtigungen zu Daniel Chodowieckis sämtlichen Kupferstichen beschrieben von Wilhelm Engelmann. Zweite Auflage. Mit einem Bildnis von Chodowiecki. Leipzig. Wilhelm Engelmann. M. 5.

Hoerschelmann, Werner von. Die Entwicklung der altchinesischen Ornamentik. Mit 32 Tafeln. Leipzig. R. Voigtländer. M. 5,40.

Jellinek, Arthur L. Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft. Dritter Band, Jahr 1904. Berlin. B. Behr. M. 15.

Kemmerich, Dr. Max. Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts. Mit 38 Abbildungen. München. Georg D. W. Callwey.

Kgl. Landesgewerbemuseum, Stuttgart. Bericht über das Jahr 1906.

Koch, Ferdinand. Die Gröninger. Ein Beitrag zur Geschichte der westfälischen Plastik in der Zeit der Spätrenaissance und des Barock. Münster, Coppenrath.

Kutter, Paul. Joachim von Sandrart als Künstler. Nebst Versuch eines Katalogs seiner noch vorhandenen Arbeiten. Mit 7 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 8.

Leisching, Julius. Die Silhouette. Mit 36 Abb. Sonderdruck aus den Mitteilungen des Mährischen Gewerbe-Museums. Brünn.

Lethaby, W. R. Westminster Abbey and the Kings Craftsmen. A Study of Mediaeval Building. London. Duckworth & Co.

Ludwig, Heinrich. Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft. 1. Über Darstellungsmittel der Malerei. 2. Über Kunstwissenschaft und Kunst. Aus dem Nachlaß herausgegeben. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 4,50.

Ludwig, Heinrich. Über Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß. Mit einem Lebensabriß des Verfassers, aus dem Nachlaß herausgegeben. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 6.

Mâle, Emile. Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen. Mit 127 Abb. im Text und 6 Lichtdrucktafeln. Deutsch von L. Zuckermandel. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 20.

Marrai, Bernardo. La Primavera del Botticelli. Le Cantorie di Luca della Robbia e di Donatello. La sepultura di Lemmo Balducci. Opere d'Arte dell Arcispedale di Santa Maria nuova. Con 5 tavole. Firenze. Tipografia Domenicana.

Peltzer, Alfred. Goethe und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei. Leipzig. E. A. Seemann. M. 1,20.

Pfleiderer, Rudolf. Münsterbuch. Das Ulmer Münster in Vergangenheit und Gegenwart. Mit 45 Abb. nach Originalaufnahmen. Ulm. J. Ebner. M. 3,50.

Ratouis de Limay, Paul. Un amateur orléanais au XVIII siècle Aignan-Thomas Desfriches (1715—1800). Sa vie, son oeuvre ses collections, sa correspondance. Ouvrage orné de 15 phototypies hors texte et d'une heliogravure suivi d'un Essai de Catalogue de l'oeuvre peint, dessiné et gravé de Desfriches par André Jarry. Paris. H. Champion. Fr. 20.

Rauch, Christian. Die Trauts. Studien und Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei. Mit 30 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 10.

Scheffler, Karl. Der Architekt. Frankfurt a. M. Rütten & Loening. M. 1,50.

Schubring, P. Rembrandt. Mit einem Titelbild u. 49 Textabbildungen. Leipzig. B. G. Teubner.

Stadler, Franz J. Hans Multscher und seine Werkstatt. Ihre Stellung in der Geschichte der schwäbischen Kunst. Mit 13 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 14.

Sybel, Ludwig von. Die klassische Archäologie und die altchristliche Kunst. Rektoratsrede. Marburg. N. G. Elwert.

Voß, Hermann. Der Ursprung des Donaustiles. Ein Stück Entwicklungsgeschichte deutscher Malerei. Mit 30 Abb. auf 16 Tafeln u. im Text. Leipzig. Karl W. Hiersemann. M. 18.

Wurm, Dr. Alois. Meister- und Schülerarbeit in Fra Angelicos Werk. Mit 3 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 4.

Wustmann, R. Albrecht Dürer. Mit einem Titelbild u. 32 Abb. im Text. Leipzig. B. G. Teubner.

Die Handzeichnungen Michelangelos zu den Sixtina-Fresken.

Kritische Bemerkungen zum ersten Anhang von Steinmann, Die Sixtinische Kapelle II.

Von **Emil Jacobsen**.

Einer der wichtigsten Abschnitte in Steinmanns groß angelegtem und monumentalem Werk über die Sixtinische Kapelle ist zweifelsohne Anhang I, in dem fast ausschließlich Michelangelo gewidmeten zweiten Band seines Werkes[1]). Er hat hier, mit wenigen Ausnahmen, alle die uns erhaltenen Handzeichnungen, welche nach seiner Ansicht auf die Deckengemälde sowie auf das Jüngste Gericht Beziehung haben, in ausgezeichneten Abbildungen veröffentlicht.

Wenn diese Zusammenstellung gelungen wäre, dann hätten wir also hier alle die zarten Keime, woraus der mächtigste Gemäldezyklus der neueren Zeit entstanden ist, beisammen. Gewiß eine wissenschaftliche Tat von Bedeutung! Im kritischen Teil des Abschnittes versucht der Verfasser, die Zeichnungen näher zu beleuchten und ihre Beziehungen festzustellen. Der, welcher die Schwierigkeit des Studiums von Handzeichnungen kennt, insonderheit die der umfassenden Gruppe der michelangelesken, möchte gewiß der Arbeit Steinmanns ihre Anerkennung nicht versagen. Er hat in nicht wenigen Fällen das Richtige getroffen, nicht selten irrtümliche Ansichten anderer Kritiker siegreich bekämpft und was ihm besonders zu verdanken ist, vielfach Studien, die früher wissenschaftlich nicht verwertet worden, herangezogen. Doch in manchen wichtigen Fällen hat er sich, sowohl was die Echtheit der Zeichnungen, sowie was ihre Beziehungen anbelangt, meiner Ansicht nach, geirrt.

Nicht allein die Wichtigkeit des Gegenstandes, sondern auch die Erwägung, daß dieser Abschnitt des Steinmannschen Werkes wahrscheinlich für die Zukunft ein wesentliches Hilfsmittel für das Studium der Handzeichnungen Michelangelos bilden wird — denn wo findet sich sonst eine solche Menge michelangelesker Zeichnungen in mustergültigen Abbildungen, deren Echtheit durch die nachgewiesenen Beziehungen ge-

sichert erscheinen, zusammen — fordern zu einer genauen kritischen Prüfung auf, sowohl was die Echtheit der abgebildeten Zeichnungen, wie, was ihre Beziehungen betrifft. Dem Verfasser dieses Aufsatzes bietet sich hierdurch auch Gelegenheit, auf einige kritische Bemerkungen Steinmanns über einige Studien in den von P. N. Ferri und ihm vor kurzem nachgewiesenen Serien von bisher unbekannten Zeichnungen Michelangelos, welche ja vielfach auf die Fresken der Sixtinischen Kapelle Bezug haben, Antwort zu geben. Diese Bemerkungen betreffen wohl nicht die Echtheit dieser Studien, denn diese wurde — und zwar für sämtliche Zeichnungen — in seiner Besprechung des von Ferri und dem Schreiber dieser Zeilen herausgegebenen Werkes über diese Funde[2]) in der »Deutschen Literaturzeitung« 1905 S. 2285 ff. vollauf anerkannt sondern einige Beziehungen zu Freskowerken Buonarrotis.

Abb. 1. Flüchtige Federzeichnung für die Kämpfenden im Hintergrund der »Sündflut«. Florenz. Uffizien. Wir haben hier gleich eine der von Ferri und mir nachgewiesenen Zeichnungen. Auf die Beziehung der Zeichnung zu diesem Teil des Freskos machte uns Steinmann zuerst aufmerksam, wie wir es in dem betreffenden Aufsatz in der Rassegna d'Arte 1904 und später im großen Tafelwerke anerkannt haben. Gegen die Bemerkungen Steinmanns zu dieser Studie habe ich also nichts einzuwenden. Er nennt jedoch als Verfasser jenes Aufsatzes, welcher die letzte Hälfte unserer Entdeckungen erörtert, nur P. N. Ferri, während dieser Aufsatz wie allgemein bekannt, ebenso gut wie der erste in den Miscellanea d'Arte, von Ferri und mir herrührt und von uns beiden signiert ist. Ich würde dieses Versehen nicht erwähnt haben, wenn es ein Flüchtigkeitsfehler wäre. Aber Steinmann verfährt hier seltsamerweise konsequent und ignoriert auch in den folgenden Fällen meine Autorschaft zu dem zweiten Aufsatz, worauf ich später zurückkomme.

Abb. 2. Angeblich Studie zum Kopf Adams in der Erschaffung des ersten Menschen. Schwarze Kreide. British Museum. Die Zeichnung geht wohl auf Adams Kopf zurück, aber doch nur als Studie eines Schülers. Die vagen und unbestimmten Formen, namentlich die des Mundes und der tote Blick scheinen mir den Meister selbst auszuschließen. Daß hier wahrscheinlich eine Schülerkopie vorliegt, darauf deuten auch die wohl als Hilfsmittel angelegten vertikalen Striche.[3])

Abb. 3. Mutmaßliche Studie zum Jonas. Rötelzeichnung, Oxford. Die Vermutung ist willkürlich, denn die Bewegung der Figur ist ganz anders beim Jonas. Dann könnte eher Joel in Betracht kommen. Ob sie nicht eine Studie für den ersten Entwurf des Deckengemäldes also für einen Apostel sein könnte? Zu vergleichen mit den beiden von Ferri und mir nachgewiesenen Studien (abgebildet bei Steinmann unter Nr. 55

und 56 und in unserem Werk Tafel XVI), die hierzu gedient haben können.[4])

Abb. 5. Angebliche Kopfstudie für einen Auferstehenden im Jüngsten Gericht. Flüchtige Kreidezeichnung. Casa Buonarroti. Warum Studie für einen Auferstehenden, da der Kopf doch mit keinem im betreffenden Teil des Freskos übereinstimmt? Warum nicht für einen Verdammten? Auf das letztere könnte der Ausdruck des Gesichtes besser passen, wenn es auch wahr ist, daß die Auserwählten, gewaltsam aus der süßen Ruhe des Schlafes gerissen, ebenfalls ein trübes Gesicht machen. Eine wichtigere Frage ist jedoch die: Ist die Zeichnung echt? Ich zweifle sehr daran, daß diese Striche ohne Festigkeit, von vagen und unbestimmten Formen von der Hand des Meisters stammen. Vielmehr dürfte hier ein Schülerversuch vorliegen.

Abb. 6. Studie für den Atlanten rechts über der Delphica. Schwarze Kreide. British Museum. Hier hat Steinmann im Gegensatz zu Berenson die Beziehung richtig erkannt. Diese Studie zu einem Atlanten-Jüngling ist nach Berenson dagegen »probably a composition for a dead Christ«[5]).

Abb. 7. Beinstudien für denselben Atlanten. Schwarze Kreide. Casa Buonarroti. Die Technik stimmt so genau mit der vorigen Zeichnung überein, daß man vermuten darf, daß beide Studien gleich nacheinander hingeworfen sind, was schon ihre Zusammengehörigkeit wahrscheinlich macht.

Abb. 8. Studie für den Atlanten rechts über Jesaias. Schwarze Kreide. Uffizien. Diese gehört zu den von Ferri und mir nachgewiesenen Zeichnungen[6]). Da die Beinstellung identisch ist, wenn auch im Gegensinn, mit der des Heilandes im Jüngsten Gericht, haben wir die Studie auf diesen bezogen. Daß aber Steinmann darin Recht hat, daß diese Studie sich vielmehr auf den sogenannten Atlanten rechts über Jesaias bezieht, wird durch die Rückseite bewiesen (Abb. 10), wo Beinstudien zu dem Atlanten links über Jesaias sich vorfinden[7]). Es würde jedoch korrekter sein, diese beiden Studien unterschiedlos auf die beiden Atlanten zu beziehen. Ihre Beinbewegungen sind nämlich identisch, wenn auch im Gegensinne zueinander. Daß dies die richtige Auffassung wäre, wird noch dadurch bewiesen, daß die Armbewegungen in der erstgenannten Studie (für den Atlanten rechts über Jesaias) besser für den links über Jesaias stimmen. Mau muß daran erinnern, daß die Atlanten immer paarweise im Geiste Michelangelos entstanden sind und sich zueinander gegenseitig beziehen.[8])

Es ist Steinmann auch gelungen, die Beinstudien auf der Vorder- und Rückseite der Kreidezeichnung mit dem Kopf Julius II. (Ferri und

Jacobsen Tafel III und IV) mit andern Atlantenbeinen zu identifizieren. Dieser Nachweis dürfte uns um so willkommener sein, als dadurch bestätigt wird, daß hier wirklich das Bildnis Julius II. vorliegt und nicht, wie fälschlich vermutet wurde, das Pauls III. Die Entstehung des Julius-Porträts läßt sich, wie Steinmann richtig bemerkt, deshalb auch mit Sicherheit in die Sixtina-Periode und zwar nach Dezember 1510 ansetzen.

Abb. 9. Angebliche Studie für den Atlanten links über der Erythräa. Feder. British Museum. (Rückseite von Abb. 6.) Steinmann war wie kein anderer durch seine eingehende Analyse jeder einzelnen Figur der Sixtinischen Decke dazu befähigt, die vorhandenen Studien richtig zu bestimmen. Es ist ihm trotzdem nicht immer gelungen. So haben die drei Studien rechts auf diesem Blatt keine Beziehung zu dem Atlanten links über der Erythräa, dagegen sind sie Studien für die beiden Atlanten über Joel, welche fast Spiegelbilder voneinander sind, insonderheit für den links. Diese Atlanten über Joel, die ersten, welche Michelangelo geschaffen hat, erinnern, wie Steinmann richtig bemerkt, an quattrocentistische Vorbilder. Er bemerkt jedoch nicht, daß die Figur, welche diese wahrscheinlich inspiriert hat, in der Kapelle selbst sich vorfindet. Es ist nämlich die nackte jugendliche Figur im Vordergrund von Signorellis »Testament Moses«, von Steinmann als »Stamm Levi« bezeichnet. Der Unterschied besteht nur darin, daß die Signorellische Gestalt das rechte Bein über das linke gelegt hat.

Die Studie oben rechts scheint dagegen eine gegensätzliche Studie für den Atlanten rechts über Daniel zu sein, wenn auch die Armbewegungen im Fresko ganz geändert sind. Die andere links ist wahrscheinlich eine Studie zu dem Atlanten rechts über Ezekiel, hat dagegen mit dem Kupido im South Kensington Museum keine wirkliche Ähnlichkeit und ganz sicher nichts zu tun.

Der Hinweis auf eine vermeintliche Ähnlichkeit mit dem Kupido in London rührt von Berenson her. Er bemerkt: ». . . at all events is etablished by this leaf: that the Cupid belongs to the period and style of the Sixtine-nudes, and to no earlier date.« Die oberflächliche und zufällige Ähnlichkeit mit dem Kupido kann nicht so viel beweisen. Während seiner Schaffensperiode in der Sixtina fühlte Michelangelo gewiß keinen Drang sich noch mit der Anfertigung eines lebensgroßen Kupido in Marmor abzumühen. Wenn eine Unterbrechung der Arbeit in der Sixtina stattgefunden hat — und eine solche läßt sich in der Tat zwischen dem Herbst 1510 und dem Frühjahr 1511 nachweisen — dann hat er unterdessen sich vielmehr mit dem Julius-Denkmal beschäftigt. Zeugnis hierfür kann vielleicht eine auch bei Steinmann reproduzierte

Zeichnung ablegen, wo auf demselben Blatt Studien zur Libica und ihrem Knaben und — Federskizzen für Sklaven des Julius-Denkmales sich befinden (Abb. 48).

Abb. 11. Studie zum Atlanten rechts über der Persica. Rötel. Teyler-Museum. Haarlem. Die Rückseite (Abb. 12) zeigt Rötelstudien zur Erschaffung Adams, schon von Marcuard in seinem Werk über die Haarlemer Zeichnungen richtig bestimmt.

Abb. 13. Kopfstudie für den Atlanten rechts über der Persica. Rötel. Teyler Museum. Haarlem. Auf demselben Blatt befinden sich noch einige ausgezeichnete Beinstudien, die meines Erachtens weder von Steinmann noch von Berenson richtig bestimmt sind. Das ausgestreckte Bein rechts wie auch die Wiederholung des Fußes sind nicht Studien für Gottvater, sondern für Adam. Nur das dritte Bein unter der Kopfstudie kann als Studie zum Gottvater gelten. Auf der Rückseite (Abb. 14), Studien zur Erschaffung Adams, schon von Marcuard richtig bestimmt.

Abb. 15. Skizze für den Rumpf Gottvaters. Rötelstudie in den Uffizien. Diese Studie wurde von Ferri und mir entdeckt (Tafel IX in unserem Werk), zuerst wurde sie von uns in den Miscellanea d'Arte 1903 veröffentlicht. Steinmann zitiert diesen Aufsatz, nennt aber nur Ferri als Verfasser.

Auf der Rückseite (Abb. 16) Studien zum rechten erhobenen Arm und zur rechten Körperkontur des Atlanten rechts über Jesaias, sowie Studie für das stark geknickte Bein des Atlanten links über Daniel (Tafel X in unserem Werk). Diese Studien werden irrtümlich von Steinmann Federzeichnungen genannt. Sie sind mit dem Silberstift ausgeführt.

Abb. 19. Angebliche Studie zum Adam in der Erschaffung des ersten Menschen. Rötel. Mrs. F. Locker-Sampson. Rowfant (Crawley). Die Zeichnung erscheint verdächtig und ist eher eine Kopie nach einer Studie Michelangelos. Der Zweifel an der Echtheit wird noch dadurch bestärkt, daß auf der Rückseite eine Rötelkopie nach dem Kopf des Atlanten links über der Persica sich befindet (Abb. 20). Steinmann erwähnt noch, daß derselbe Kopf auch auf dem bekannten Studienblatt (in Oxford mit zwölf Köpfen) vorkommt, dessen noch von Springer angenommene Echtheit (Raffael und Michelangelo I, Fig. 15) von Wölfflin, und zwar mit größtem Recht, (Jugendwerke 80) widerlegt worden ist, und fügt hinzu: »Es ist Nerino Ferri (es soll heißen: Ferri und Jacobsen) gelungen, wenigstens eine der Vorlagen für diesen Kopf in den Uffizien zu entdecken.« (Vgl. Jacobsen und Ferri Tafel I.)

Abb. 21. Torso des Atlanten links über Jesaias. Schwarze Kreide. Louvre. Steinmann nennt diese Zeichnung mit Recht zweifelhaft. Die Handschrift auf dem Blatte ist auch nicht diejenige Michelangelos.

Abb. 22. Studie zum Atlanten links über Daniel. Schwarze Kreide. Casa Buonarroti. Steinmann führt diese Zeichnung (nach dem Vorgang Berensons II, p. 113) unter den zweifelhaften an. Ich dagegen finde die Echtheit wahrscheinlich. Es ist die Fixierung einer Idee im Augenblicke der Konzeption, blitzschnell entworfen, um die Haltung und Bewegung der Figuren vorläufig festzustellen. Es ist keine Kopie nach dem Fresko, denn die Haltung des Körpers und die Armbewegungen sind dort wesentlich geändert.[9])

Abb. 23. Studie für eine Opferung Isaaks. Schwarze Kreide. Casa Buonarroti. Steinmann glaubt in dieser Zeichnung eine Studie zu einem der Medaillons an der Decke erkannt zu haben. Das betreffende Medaillon ist sehr schlecht erhalten. Die Komposition, im ganzen nicht zu erkennen, stellt, wenn auch nicht ganz sicher, doch sehr wahrscheinlich Abrahams Opfer dar. Die Beziehung der Zeichnung zum Medaillon ist dagegen schon deshalb unwahrscheinlich, weil sie, wie Steinmann es auch eingesteht, ganz verschieden komponiert ist. Aber nicht nur das: der Stil, die Zeichnungsweise, kommt sonst in keiner echten Zeichnung dieser Epoche vor. Ich möchte sie deshalh lieber mit Berenson (II p. 1417) in die späteren Jahre des Meisters setzen. Übrigens möchte ich nicht leugnen, daß die Zeichnung, die von dem eben genannten Kritiker sehr hoch gesetzt wird, ja »among the masters great achievements« als ein Werk Michelangelos etwas Befremdliches hat. Nicht, daß sie bedeutender Qualitäten entbehrte. Die höchst komplizierte Komposition scheint in demselben Moment geboren und blitzschnell mit all ihren Einzelheiten auf das Papier geworfen. Die Freiheit, Sicherheit und Kühnheit des Entwurfes ist bewundernswürdig. Aber was sollen alle diese kreisförmigen Striche über der Brust Isaaks, über seinen Schultern und auf seinem Kopf ausdrücken? Man vergleiche diese Kurven mit denen in der merkwürdigen Zeichnung für das Jüngste Gericht im British Museum (Abb. 75), wo jeder Kreisstrich dazu dient, menschliche Körper für das Auge zu realisieren, wie sie in mächtigem Andrang emporstürmen. Hier, nicht in der Opferung, ist »every touch telling«. Man betrachte auch das linke Bein Abrahams, das für Michelangelo recht hölzern ausgefallen ist und einen Pferdefuß aufweist. Michelangelo zeichnet in seinen flüchtigen Skizzen sehr häufig gar nicht die Füße, oder deutet sie nur mit ein paar Strichen an, aber wo er sie zeichnet, gibt er ihnen eine menschliche Form. Diese Zeichnung zeigt nicht den Stil der Sixtina-Epoche, auch nicht den des Jüngsten Gerichtes. Wenn sie von dem Meister ist — und ich weiß nicht, welcher andere sonst in Betracht kommen könnte — gehört sie wahrscheinlich in eine noch spätere Epoche.[10])

Abb. 25. Auf der Rückseite eines Blattes, das auf der Vorderseite eine Figur für den Karton mit den badenden Soldaten (Abb. 24) zeigt, findet sich eine flüchtige Skizze für die Enthauptung des Holofernes. Schwarze Kreide. Teyler-Museum. Haarlem. Man sieht, wie Michelangelo in solchen Skizzen nur das Wesentlichste der Komposition schnell entwirft, die Bewegung und Haltung fixiert, ohne sich um die Darstellung der Körperformen zu kümmern; die Beine sind mit ein paar parallelen Strichen gezeichnet, die Füße gar nicht.

Abb. 26. Studie zum lesenden Kämmerer in der Kreuzigung Hamans. Rötel. Casa Buonarroti. Die Echtheit dieser Zeichnung, die von Berenson bezweifelt ist, wird von Steinmann aufrecht erhalten. Ich möchte hier Steinmann beistimmen.[11])

Abb. 27, 29, 30, 31 zeigen Skizzen zu Haman. Von diesen sind die beiden ersten blitzschnell hingeworfene Federskizzen von großem Wert (British Museum und Louvre). Steinmann bemerkt nicht, daß auf der Louvre-Zeichnung (Abb. 29) eine leichte Kopfskizze zu einem Greis sich befindet, wahrscheinlich für Ahasverus oder Mardochai.[12]) Die beiden andern Skizzen, beide in Rötel, befinden sich im Teyler-Museum in Haarlem und im British Museum (Abb. 30 und 31).

Was die letztere betrifft, so ist sie wahrscheinlich eine Kopie, sei es nach einer Studie Michelangelos, sei es nach dem Fresko.[13]) Was aber die Rötelzeichnuug im Teyler-Museum betrifft (Abb. 30), so scheint mir die von Berenson angeregte Skepsis übertrieben (II, Nr. 1670). Marcuard, der verdienstvolle Herausgeber der Haarlemschen Zeichnungen, schätzte diese als eine der herrlichsten Schöpfungen Michelangelos. Und in der Tat, angesichts der Urplötzlichkeit des Entwurfes, der Impetuosität des Ausdruckes, die gleichsam das Papier durchbricht, der Frische des momentanen Lebens, Eigenschaften, die sich gewiß nicht kopieren lassen, ist der Enthusiasmus des Herrn von Marcuard leicht zu verstehen. Man vergleiche diese Studien mit der eben erwähnten sehr tüchtigen Kopie desselben Gegenstandes im British Museum. Bis man mir den Schüler oder Nachahmer nachweist, der dem Meister in andern Zeichnungen so nahe gekommen ist, halte auch ich das Blatt für echt. Von Daniele da Volterra rührt es sicher nicht her. Die Kopie eines Auferstehenden Nr. 238 in den Uffizien, die ihm zugeschrieben worden ist, kann sich mit diesen Studien nicht messen.[14]) Berenson, dem sonst der Blick für die innern Qualitäten einer Zeichnung nicht abgeht, charakterisiert diese Studien recht unglücklich: »These are faithful copies after the finished painting made by some clever and painstaking pupil, who was throughly acquainted with the masters draughtmanship«. Sie können in keinem Falle Kopien nach dem Fresko sein, und das Wort »pains-

taking« könnte nicht unpassender gebraucht werden. Keine Kopien, denn sie weichen von dem Fresko ab; so z. B. kommt die befehlend ausgestreckte Hand des Ahasverus ganz anders im Fresko vor. Ferner, hätte der Zeichner die Absicht gehabt, das Fresko zu kopieren, dann hätte er die Größe des Papiers oder die der Zeichnung besser berechnet. Er brauchte dann nicht den rechten Arm noch einmal zu zeichnen. Auch die linke Hand ist separat ausgeführt. Es ist jedoch eine Eigentümlichkeit Michelangelos, einzelne Körperteile entweder aus Raummangel oder der Deutlichkeit wegen separat zu zeichnen. Wenn also diese Studien Kopien sind, dann haben sie als Vorlage nicht das Fresko, sondern eine Zeichnung Buonarrotis gehabt.[15])

Abb. 32. Als Studien für die Erhöhung der ehernen Schlange in der Sixtina veröffentlicht Steinmann das herrliche Rötelblatt zu Oxford mit zwei Studien. Da kein einziger Zug des Freskos an der Gewölbeecke in den Studien wiederkehrt und eine solche figurenreiche Komposition unmöglich dort angebracht werden konnte, erscheint mir die Beziehung zu dem Fresko sehr fraglich.

Abb. 34. Steinmann gibt auch eine Abbildung des von Ferri und mir nachgewiesenen Blattes in den Uffizien, welches auf der Vorderseite in einem Tondo eine Darstellung hat, die wir als Erhöhung der ehernen Schlange interpretiert haben. Rötel. Fälschlich wird angegeben: »Die Zeichnung wurde entdeckt und reproduziert von N. Ferri«, es soll heißen: »Die Zeichnung wurde entdeckt und reproduziert von Ferri und Jacobsen und zwar zuerst in der Rivista d'Arte II, 1904 p. 28ff.« Steinmann vermutet, daß diese Zeichnung Beziehung zu der Decke hat, obwohl sie so wenig wie die Oxfordstudien einen einzigen Zug mit dem Fresko in der Gewölbeecke gemeinsam hat. Michelangelo konnte ja, wie Steinmann meint, die Komposition der ehernen Schlange ursprünglich für ein Medaillon bestimmt haben. Wir haben anfänglich dieselbe Idee gehabt; da es uns aber gelang, die nebenstehende männliche Gestalt mit Sicherheit als eine Studie für einen der gefesselten Sklaven am Julius-Monument zu erkennen, erschien es uns wahrscheinlicher, daß auch jene Studie hierher gehörte. Es ist ja bezeugt, daß Bronzemedaillons mit figürlichen Darstellungen hier verwendet werden sollten, und ein Medaillon mit der Erhöhung der ehernen Schlange konnte als Ausschmückung der Moses-Statue recht passend erscheinen.

Abb. 36. Angebliche Studie zur Eva des Sündenfalles. Feder. Casa Buonarroti. Steinmann nimmt diese Zeichnung mit Unrecht als echt an. Sie ist offenbar Schülerkopie. Es findet sich zwar auf dem Blatt ein Wort in der authentischen Handschrift Buonarrotis. Aber was steht da? Wenn ich mich nicht täusche: »meschino« (oder mischino).

Das erinnert mich an ein Blatt im British Museum, das Prof. Ferri und ich nach einer Braunschen Reproduktion vor mehreren Jahren studierten Darauf befanden sich zwei Madonnenstudien, die uns unbedingt echt erschienen, daneben aber einige Versionen derselben Figur von ängstlich tastender Hand, die unmöglich dem großen Meister zugeschrieben werden konnten. Sollten wir wegen dieser schwachen Studien dem Meister das Blatt absprechen? Endlich wurden wir aufmerksam auf einige auf das Blatt geschriebene Worte in der bekannten Handschrift Michelangelos: »Disegna Antonio, disegna Antonio, disegna, e non perder tempo«. Die Lösung war gefunden. Die echten Studien waren Vorzeichnungen Michelangelos für seinen Schüler Antonio Mini. Der Versuch Antonios hat den Meister nicht befriedigt, und er fordert den Schüler auf, sich immer mehr und mehr zu üben. In dem später erschienenen Werke Berensons wird das Blatt in ähnlicher Weise interpretiert[16]).

Abb. 37 und 38. Als Studien zum Adam in der Vertreibung aus dem Paradiese macht Steinmann auf zwei Blätter in der Casa Buonarroti aufmerksam. Schwarze Kreide.[17]) Diese Zeichnungen, die in Berensons Katalog nicht notiert sind, zeigen in der Tat das Gepräge des Meisters selbst.

Anmerkungen.

[1]) Die Sixtinische Kapelle. Herausgegeben von Ernst Steinmann. Zweiter Band Michelangelo. München, Bruckmann 1903.

[2]) Emil Jacobsen und P. Nerino Ferri. Neuentdeckte Michelangelo-Zeichnungen in den Uffizien zu Florenz. Leipzig, Karl W. Hiersemann 1905.

[3]) Diese kleine Studie befindet sich auf der Rückseite des Blattes. Auf der Vorderseite dagegen Studien für die mediceischen Denkmäler, die also von einer viel späteren Epoche stammen. Es kommt wohl vor, daß Studien zu Werken, die zeitlich weit voneinander liegen, auf demselben Blatt sich finden, aber doch nur als Ausnahme.

Der Kopf hat wohl Ausdruck und Stimmung, aber keine besonderen zeichnerischen Eigenschaften.

[4]) Einige Monate, nachdem dieser Aufsatz an die Redaktion des Repert. für Kunstwissenschaft eingesandt war, erschien in derselben Zeitschrift eine Rezension von Prof. Henry Thode über das Werk Steinmanns, die auch den Abschnitt über die Handzeichnungen besonders berücksichtigte. (Heft 1.) Ich kann leider erst jetzt bei der Korrektur die kritischen Ergebnisse des Prof. Thode, die in vielen Fällen mit den meinigen übereinstimmen, kurz berühren.

[5]) Bernhard Berenson, Designs of the Florentine Painters. Murray London 1903 II, N. 1484.

[6]) A. a. O. Tafel VII.

[7]) Lucus a non lucendo! Man nennt sie Atlanten, weil sie nichts tragen denn Bänder und Blättergirlanden; das ist doch keine Last für einen Atlanten!

[8]) Thode scheint zu demselben Resultat gekommen zu sein.

[9]) Auch Thode hält sie für echt.

[10]) Auch Thode hält sie für spät.

[11]) Auch Thode hält die Zeichnung für echt.

[12]) Thode hat die Skizze bemerkt, bezieht sie jedoch auf den Kopf Noahs.

[13]) Thode hält sie dagegen für echt.

[14]) Jene Zeichnung ist übrigens keine Kopie nach der von Steinmann irrtümlicherweise als Original reproduzierten Studie im British Museum, die selbst Kopie ist (siehe weiter unten Abb. 84), sondern nach dem Fresko oder nach einer Originalstudie des Meisters.

[15]) Auch Thode hielt diese Zeichnung für echt und nicht nach dem Fresko gemacht.

[16]) Die ganze Strichführung und Technik der Zeichnung in Casa Buonarroti erinnert übrigens nicht wenig an die Manier Bandinellis. Man vergleiche sie mit der Zeichnung abgebildet unter Nr. 17. Nach Thode hat diese Zeichnung weder Beziehung zur Eva, noch ist sie von Michelangelo.

[17]) Nr. 37 ist von Steinmann als Kohlezeichnung bezeichnet. Das Material ist, wie ich glaube vielmehr weiche Schwarzkreide.

(Schluß folgt.)

Dürers Landschaften.

Ein Versuch, die uns erhaltenen Naturstudien Dürers chronologisch zu ordnen*).

Von **Luise Klebs**.

M. Thausing[1]) hat den Landschaften Dürers ein eigenes begeistertes Kapitel gewidmet. Er ist geneigt die Landschaften aus Tirol alle in die Zeit der ersten italienischen Reise (1494—95) zu setzen, die Bilder von Nürnberg und Umgegend dann in spätere Jahre.

Ephrussi[2]) leugnet den ersten Aufenthalt Dürers in Italien, läßt erst die Nürnberger Ansichten entstehen und die Tiroler in den Jahren 1505—07 zur Zeit der zweijährigen Reise Dürers nach Italien.

Eine Arbeit von Kämmerer[3]) läßt die Datierung ganz unentschieden.

Den Versuch, die Landschaften Dürers im einzelnen chronologisch zu ordnen, hat Haendcke[4]) unternommen in einer eigens dieser Aufgabe gewidmeten Schrift[5]). Er nimmt zwei Reisen Dürers an, setzt auf den Heimweg der ersten alle sogenannten Tiroler Landschaften und noch einige dazu und findet: »eine irgend genaue Abgrenzung der Nürnberger Landschaften kann man meiner Ansicht nach nicht machen«. Für die zweite Reise nimmt Haendcke die mit der zweifelhaften Jahreszahl 1506 bezeichnete Felsstudie Lippmann 238, »vielleicht« die Gebirgsmühle L. 441 und die Höfeansichten der Albertina in Anspruch L. 452/3. Die großgesehene Felsstudie »Steinpruch« L. 106 und die Miniaturmalerei der Londoner Felspartie mit dem Datum 1506 können »nicht nennenswert aus-

---

*) Die Resultate dieser Arbeit sind am Schluß in einer Tabelle zusammengestellt, die zugleich als Verzeichnis dienen kann, und die Nummern der Lippmannschen Reproduktionen trägt.

[1]) M. Thausing, Dürer. S. 97 ff. Leipzig 1884.

[2]) Ch Ephrussi, Albert Dürer et ses dessins Paris 1882.

[3]) L. Kämmerer die Landschaft in der deutschen Kunst. Leipzig 1886.

[4]) B. Haendcke, Chronologie der Landschaften Dürers Straßburg 1899.

[5]) K. Rapke, (Perspektive auf den Dürerschen Bildern) schließt sich Haendckes Chronologie im allgemeinen an.

einanderliegen«, da sie ähnliches Gestein behandeln. Dabei ist die erste doch schon im Stich des Hieronymus ca. 1496 verwendet.

Dann erst folgen Drahtziehmühle L. 4, Johannesfriedhof L. 104, die Baumstudien L. 162, 102, 221 darauf die Ansicht von Nürnberg L. 103 und der Trockensteg beim Hallerthürlein L. 462. Die datierten von 1510—12 sind gegebene Größen, daran reihen sich die zweite Drahtziehmühle L. 349, die Baumgruppe L. 132, Weidenmühle L. 331, Kalkreuth L. 105 und die fränkische Landschaft L. 14.

Es würde zu weit führen sich mit dieser Reihenfolge im einzelnen auseinanderzusetzen.

Wölfflin[6]) in seinem 1905 erschienenen Werk »die Kunst Albrecht Dürers« behandelt nur einzelne Landschaften ausführlich, die Ansicht von Trient L. 109 als auf der ersten Reise entstanden und unter den frühesten Bildern die Drahtziehmühle L. 4. Dann folgt das Weiherhaus L. 220 und der »Sonnenaufgang« L. 219, später die zweite Drahtziehmühle L. 349, das Kirchdorf von 1510 L. 355, das Dorf Kalkreuth L. 105 und die fränkische Landschaft L. 14.

Wölfflin sagt in der zweiten Anmerkung S. 312, die über die Chronologie der Landschaften handelt: »das ganze Kapitel der frühen Dürerschen Landschaftschronologie ist noch ungeklärt«.

Seit ich die Arbeit Haendckes gelesen habe, begreife ich diesen Ausspruch vollkommen.

Wenn Haendcke sagt: »meiner Auffassung nach sind die von mir der ersten Italienfahrt zugewiesenen Arbeiten sämtlich so übereinstimmend in der Auffassung, in der Stoffwahl, in der Technik, daß sie nicht auseinandergerissen werden können«, so habe ich den Verdacht, daß der Verfasser wohl selten in der Lage war, mit Feder, Stift oder Pinsel vor der Natur zu stehen mit der Aufforderung, sie im Bild wiederzugeben.

Man erwarte von mir keine begeisterten Schilderungen Dürerscher Landschaften, die Thausing und vor allem Haendcke in hohem Maße gegeben haben. Ich möchte vielmehr ganz nüchtern den Versuch wagen darzulegen, wie Dürer Schritt für Schritt vorwärts gegangen ist. Ich habe mich dabei bemüht, zu den Landschaften Dürers in seinen andern Werken Analogien zu finden, die die Einordnung der undatierten Blätter erleichtern.

Wir besitzen aus Dürers Jugend einige sicher datierte Blätter. So sein Selbstporträt von 1484. Er war damals 13 Jahre alt. Dann u. a. von 1489 den flott hingeworfenen Reiterzug, der in eine Landschaft hin-

[6]) Wölfflin »die Kunst Albrecht Dürers« München 1905 S. 39, 118, 120, 203, 204, 205.

einreitet. Diese scheint keine direkte Naturstudie zu sein, ist aber sehr sicher in ihrer Wirkung und dem Zusammenhang mit den Reitern gegeben.

Muß man dem jungen Künstler, der sich an solche Aufgaben wagte, der mit 19 Jahren seinen Vater so gut porträtierte, nicht zutrauen, daß er sich auch frühe im Studium der Landschaft versucht habe? Bei seiner Liebe zur Natur ist das gar nicht anders denkbar.

Landschaftsstudien der Lehr- und Wanderjahre 1487—1494.

Es sind nur wenige Blätter erhalten. Dürer hat wohl auch in der Landschaft mit dem Einzelnen angefangen. Ob er ein Porträt ohne Hintergrund oder einen Baum ohne Landschaft malt, es ist dieselbe Loslösung des darzustellenden Objekts von seiner Umgebung.

Von den uns erhaltenen Baumstudien ist nun sicher die Linde auf der Bastei die früheste. Der junge Künstler hat noch wenig Erfahrung im Naturstudium. Er weiß gar nicht, welch schwere Aufgabe er sich gestellt hat! Die Bastei liegt offenbar nach Süden, und er muß seine Studie gegen das Licht malen, im Hochsommer bei hohem Stand der Sonne. Das »Bildstöckel« ist die Sonnenuhr, es wirft wie der Baum seinen Schatten nach rechts, leise nach vorne ins Bild. Blatt für Blatt ist sorgsam gemalt, ohne die Blättergruppen zusammenzufassen. Die Bastei ist stark verzeichnet und wirft ihren Schatten nach links, so daß für Baum und Bastei entgegengesetzte Beleuchtung herrscht. Da das Bild unfertig ist darf man annehmen, daß es an einem Tag gemacht wurde. Die Sonne ist um Mittag für den Künstler von links nach rechts gegangen, und er hat der Natur getreu seinen letzten Schatten nach links gesetzt — dies alles ein Beweis für die Unerfahrenheit im Naturstudium und ein frühes Datum.

Auf dem Blatt, das uns 3 Linden zeigt, sind die Bäume schon besser in ihren Laubpartien gegeben, sie wirken plastisch, da sie das Licht von der Seite haben. Die Schlagschatten sind einheitlich, aber ungeschickt abgegrenzt, wie wenn der Schatten gewandert wäre. Die Stämme sind unnatürlich steif. Auch hier keine Angabe der Landschaft.

Die dritte Baumstudie soll, obgleich sie sicher später zu datieren ist, hier erwähnt werden. Es ist der obere Teil einer Tanne, mit Bartflechten bewachsen. Sie ist im Habitus nicht richtig begriffen, ihre Zweige stehen nicht in Quirlen, aber sie ist, mit ihren nach vorne sich streckenden Ästen, gut herausgearbeitet. Sehr ungeschickt sind die jungen Triebe an die etwas massigen Zweige gesetzt.

Wann diese Studien entstanden sind, ob zur Zeit der Lehr- oder Wanderjahre (Dürer hat 1493 öfter auf Pergament gearbeitet) ist schwer

zu sagen. Ich möchte sie im allgemeinen früh, jedenfalls vor 1494 setzen.

1490—94 ist Dürer auf der Wanderschaft, man weiß nicht genau wo er war, und wir besitzen wenige Bilder aus dieser Zeit und fast keine Landschaftsstudien. Der Handwerksbursche mag sie verschenkt oder verhandelt haben.

1492 finden wir den jungen Künstler in Colmar und Basel. Wohl aus dieser Zeit stammt eine Landschaft, die von Thausing »Dolomitenlandschaft« getauft, seitdem unter diesem Namen bekannt ist. Sie ist von Wölfflin angezweifelt und in neuester Zeit von Dörnhöffer[7]) als nicht Dürerisch ausgeschieden worden. Solange nicht ein absolut sicherer Autor für sie gefunden ist, möchte ich sie, da sie in Dürers Werken stark verankert ist, nicht herausnehmen. Es ist keine Dolomitenlandschaft, eher paßt, was sie erzählt, auf die Schweiz.[8]) Ihr Vordergrund ist nicht Naturstudium, sondern in der Art und Weise behandelt, wie die Landschaft im Reiterzug. Vergl. L. 100. Auch der merkwürdige Baum mit seinen aufgeklappten Zweigen kommt öfters in frühen Stichen und Holzschnitten vor. Vergl. Madonna mit der Heuschrecke, Kurier, Simson. Wenn bei Dürer die Mitte unserer Zeichnung, die sicher auf Naturstudium beruht, im selben Sinne im Marienleben vorkommt, so ist das noch kein sicherer Beweis gegen die Echtheit der Skizze. Daß ein späterer Künstler das kleine Stückchen Landschaft aus dem Holzschnitt genommen und darum ein Bild komponiert hätte, wie Dörnhöffer annimmt, scheint mir sehr unwahrscheinlich, um so mehr als die Art und Weise der Zeichnung für Dürer um 1492 sehr denkbar ist, und wir wissen, wie oft er auf alte Vorlagen und Skizzen zurückgreift.

In der Madonna mit der Nelke (jetzt Berlin) ist offenbar eine frühe Federzeichnung als Hintergrund verwendet. Wölfflin setzt das Blatt um 1493. Dürer hat nicht den vorderen Baum von vornherein ohne Krone gezeichnet, er hat hier eine Skizze oben abgeschnitten und sie als Hintergrund für seine heilige Familie benutzt. Er wagt noch nicht die Figuren die Landschaft überschneiden zu lassen, deshalb rückt er sie so hoch hinauf. Es ist wohl die erste rein landschaftliche Naturaufnahme Dürers, die bildmäßig wirkt.

1494 kommt Dürer von der Wanderschaft zurück. Er hat die weite Welt gesehen, sein Auge ist eingestellt auf Form und Farbe der Landschaft, und die Landschaftshintergründe der

---

7) Dörnhöffer, Kunstg. Anzeigen Wien 1906.

8) Auch die vielumstrittenen Terenzzeichnungen in Basel haben ungemein viel Dürerisches in der Landschaft. Vergl. dazu D. Burckhardt, Dürers Aufenthalt in Basel 1492—94 München 1892.

Wolgemut-Schule mögen ihm sonderbar vorgekommen sein. Er versucht jetzt eifrig die Landschaft nach der Natur zu malen. Eine große Schwierigkeit ist, den hohen Horizont zu bekommen, der auf des Meisters Bildern zu sehen ist. Zu ebener Erde ist der nicht zu haben, da steigt der Vordergrund in die Höhe und verdeckt die Aussicht. So muß er Fensteraussichten malen, denn auf Mittelgrund und weiten Ausblick kommt es an. Er muß über die Dächer der Häuser wegsehen können.

Solche Fensteraussichten sind die »Sant Johans Kirche« und die »trottzichmüll«. Da in beiden Bildern die Giebel der Häuser hintereinander aufsteigen, so müssen sie aus beträchtlicher Höhe aufgenommen sein, wie sich jeder durch einen Blick aus seinem Fenster überzeugen kann.

Wir sehen den Johannesfriedhof in Nürnberg, Dürer hat im Baumschlag große Fortschritte gemacht, er besitzt schon etwas wie ein Schema für die einzelnen Bäume. Merkwürdig wirkt das große Feld im Vordergrund. Man sieht weit darüber hinweg in das Bild, das eigentlich erst beim Johanneskirchlein beginnt, die Häuserreihe links leitet in die Tiefe. Und nun führt Dürer mit viel Liebe und viel falschen Perspektivlinien sein Bild aus. Die Linie, die rechts aus dem Bild herausführen soll, bekommt einen bedenklichen Knick. Wie weit er aber ins Land sehen kann! und wie leicht es ihm wird die Ferne zu geben! Rührend ist die kaum sichtbare Staffage: der Beter am Kruzifix und die kleinen Spaziergänger.

Ganz Analoges findet sich auf der Drahtziehmühle. Auch hier der Vordergrund in Aufsicht, auch hier ein Nebeneinander vieler gleichmäßig ausgeführter Einzelheiten. Und doch freut man sich über jeden Weg und Steg, der in die Landschaft hineinführt. Es ist eine angemalte Zeichnung, die selbst nicht malerisch aufgefaßt ist. Alle Gegenstände sind mit harten starken Konturen umrissen bis tief hinein in den Mittelgrund. Man könnte von einem Linienstil sprechen. Sehr lustig wirken die zur Belebung aufgerufenen, kleinen Personen, und damit gewiß alles sichtbar sei, hat er die Hühner im Hof zu groß gezeichnet, und sein Mühlstein könnte bequem das große Scheunentor sperren. Die freie Aussicht drüben über dem Fluß zieht in der Farbe der Bäume und blauen Berge weit in die Ferne.

Warum Dürer in diesen Bildern keinen Himmel malt? Ob für ihn die Welt des Darzustellenden am Horizont aufhörte? Dürer geht vom Zeichnerischen aus, dem er Farbe gibt. Der blaue Himmel scheint ihm nicht zu fehlen, da er ihn nicht zeichnen kann, er sieht ihn nicht als etwas Notwendiges für die Landschaft an. Er hat in späteren Skizzen gelegentlich auch keinen Himmel gegeben, aber da handelt es sich meist um schnell hingeworfene Eindrücke, hier um mühsam und genau ausgeführte Bilder.

Ephrussi sagt von der Drahtziehmühle: »beaucoup d'habileté et de naiveté en même temps, l'ensemble du dessin touche et émut par la vérité des détails.«

Wölfflin findet: »den Reiz kontemplativer Stimmung haben diese altertümlichen Zeichnungen vor allen andern voraus.«

Erste Reise nach Italien.

1494—95 wird die erste Reise Dürers nach Italien jetzt allgemein angenommen. Wir haben die Aufgabe zu untersuchen, welche Studien in dieser Zeit der Entwicklung der Dürerschen Landschaft möglich sind.

Die Blätter sind untereinander so ganz verschieden in der Technik, in der Art des Ausschnittes aus der Natur, in der Behandlung der Kontur, in der Absicht der Wirkung des Bildes, im Baumschlag, daß man höchstens drei Bilder in einen engeren Zusammenhang bringen kann. Die Reise um 1494 kann nicht lange gedauert haben.

Wir besitzen zwei Bilder, die ganz sicher kurz nacheinander entstanden sind. Das eine: die große Ansicht von Trient (L. 109), das andere: die Landschaft von Nürnberg (L. 103).

Zwischen diesen beiden Bildern, die in allem übereinstimmen, was ein Künstler unbewußt, so zu sagen, aus dem Handgelenk macht, ist absolut kein Platz für eine »fenedier Klawse« oder ein »Schloß am Wasser« usw.[1]) Ebenso ist es ganz undenkbar, die Landschaft von Nürnberg vor die Reise zu stellen und die Ansicht von Trient folgen zu lassen, denn diese ist trotz der großen Wirkung in allem die viel naivere, sie erinnert in der Wiedergabe der kleinen Einzelheiten noch ganz an die Drahtziehmühle. Nürnberg ist viel bewußter malerisch aufgenommen.

Welche Landschaften sind vor diesen beiden Bildern denkbar? Vor allen die beiden Ansichten des Schloßhofes in der Albertina. Sie mögen auf dem Weg nach Italien entstanden sein. Sie müssen ihrer sehr mangelhaften Perspektive und ihres zeichnerischen Charakters wegen in diese Zeit gesetzt werden. Dürer kannte um 1494 noch keine Perspektivgesetze, die ihn von 1496 an beschäftigt und im Marienleben 1500 ff. durchaus geleitet haben. Er wußte noch nichts vom Fluchtpunkt der Orthogonalen und vom Horizont und Augenpunkt. Der Künstler arbeitet hier ganz nach dem Gefühl, trotzdem er sich die Hauptlinien mit »Richtscheit und Kohle« vorgezeichnet hat, wie schon Thausing be-

[1]) Die überdies eine andere Technik haben: anstatt dunkel eingezeichneter Einzelheiten helle Lichter aufgesetzt.

merkte, der die Blätter auf die erste Reise setzt und meint, der zu hohe Horizont erinnere an Schedels Weltchronik.

Weder die Unkenntnis der perspektivischen Gesetze, noch die Weltchronik sind schuld an der falschen Raumgebung, sondern sie liegt tief begründet in der Art des Dürerschen Sehens.

Wenn man sich die beiden Ansichten des Hofes richtig zusammengestellt denkt, so kommt eine unheimliche Länge im Verhältnis zur Breite zustande. Die Tiefendimension wird viel zu groß.

Ehe wir Dürer nach Italien begleiten, möchte ich von meinem Thema abgehen und ein Wort über seine Perspektive sagen.

Dürers Perspektive.

Schon bei dem jungen Dürer fällt auf, wie schwer er mit der Nahperspektive zu kämpfen hat; wie selten er für unser Gefühl richtig zeichnet und später konstruiert.

Um 1495 hat Dürer noch nichts von Regeln der Perspektive gewußt. 1496 ahnt er den Fluchtpunkt. Er versucht das Frauenbad auf einen Fluchtpunkt zu konstruiren. Er wagt aber nicht die Konsequenz zu ziehen. Das Frauenbad hat drei Horizonte und drei übereinanderliegende Fluchtpunkte, einen für den Fußboden, zwei für die Decke. Um 1502—03 kann Dürer einen Innenraum konstruieren (einige Bilder d. Marienlebens). Er kennt den einen Horizont und den einen Fluchtpunkt der Orthogonalen. Diesen legt er bis zuletzt in den Augenpunkt, so daß der zweite Fluchtpunkt in die Unendlichkeit fällt und die Horizontalen parallel der Bildfläche laufen. Das gilt für den Innenraum. Erst 1503—4 scheint es, hat Dürer den Fluchtpunkt für die Höfe und die freie Landschaft gekannt. Er konstruiert in diesem Jahre eine Reihe solcher Hofansichten: »Christi Geburt« (München) »Anbetung« (Florenz), den Stich »Weihnachten«, die Holzschnitte »Goldene Pforte«, »Aufenthalt in Ägypten«, »Heimsuchung«. Wohl alle aus dem Jahre 1504. Man merkt die Freude über seine Kenntnisse. Er glaubt, er hat das Problem der Konstruktion gelöst. Aber er weiß noch nicht, daß der Horizont in Manneshöhe vom untern Bildrand liegen soll. Dürer legt ihn meist über die Mitte des Bildes, ob nun die Figuren klein oder groß sind. Bei den, in verschiedenen Jahren entstandenen Blättern der kl. Holzschnittpassion von 1509, hat er ziemlich gleich große Figuren gezeichnet. Der Horizont liegt ungefähr (mit einigen Ausnahmen) in Augenhöhe der Menschen. Wohl mehr zufällig, da Dürer ihn so wie so in die obere Hälfte des Bildes legt. Nur »Christi Geburt« macht eine Ausnahme: kleinere Figuren, der Horizont liegt wie bei Mantegna unter dem Bildrand. Von 1509 an ist der Horizont einmal zu hoch, einmal zu tief, manchmal richtig zur Größe.

der Figuren — 1511 z. B. der Holzschnitt »Anbetung der Könige« ist sehr gut — 1514 der Stich »Hieronymus im Gehäus« sehr unrichtig konstruiert. 1515 muß Dürer den Fußboden im Triumphbogen, der aus kleinen Platten besteht, aus freier Hand zeichnen oder zeichnen lassen, da er die Fluchtpunkte der Diagonalen nicht kennt und die Tiefeneinteilung schlecht genug nach dem Gefühl machen muß. Ja noch um 1525 ist er nicht imstande, die beiden sechsfeldrigen Tafeln zu konstruieren, die im Holzschnitt »der Zeichner des liegenden Weibes« sich finden; ein Blatt, das zur Perspektivlehre gehörte, allerdings erst in der zweiten Ausgabe von 1538 dazu kam. Dürer weiß hier aber, daß der Horizont in Augenhöhe liegen soll.

Dürer kennt also den einen Horizont in Augenhöhe, den einen Fluchtpunkt der Orthogonalen, den er in den Augenpunkt legt, so daß die Horizontalen parallel dem Bildrand gehen. Die Distanz nimmt er meist zu kurz. Die Fluchtpunkte für die Diagonalen und damit die perspektivische Einteilung der Tiefenlinien hat er nicht gekannt.

Er nimmt die Tiefendimension meist zu groß. Warum empfindet er sie nicht als falsch? Warum kürzt er sie nicht? Der zu hohe Horizont und die zu nahe Distanz sind die Fehler Dürerscher Konstruktion für Innenräume und Höfe. Es kommt dadurch das unangenehm Ziehharmonikamäßige in seine Bilder, das so viele Dürersche Konstruktionen haben, das in den Landschaften aber als »Weite« empfunden wird.

Nehmen wir das früheste Beispiel eines Hofes in der Apokalypse: die Marter des Ev. Johannes. Es gibt in Dinkelsbühl (St. Georg) einen Altar aus der Wolgemut-Schule, der die Veitslegende darstellt. Ein Bild davon ist aus denselben Figuren zusammengesetzt. Die acht Hauptpersonen sind beinahe genau kopiert, und nicht nur sie, sondern auch Feuer, Holzscheite und der Kessel, in dem hier zwei Heilige betend gesotten werden. Ob nun Dürer selbst den Altar kopiert oder ein anderer eine sehr frühe Zeichnung Dürers dazu benutzt hat — einerlei: das Interessante ist, wie viel richtiger die Personen in diesem Raum zueinander stehen. Man sehe, wie Dürer alle aus dem Zusammenhang bringt. Der Johannes im Kessel sitzt nicht in der Mitte vor dem Kaiser, der hintere Scherge gießt das Öl anstatt dem Heiligen auf den Kopf, hinter ihm auf den Boden. Der Meister in Dinkelsbühl gibt die richtigere Raumtiefe.

Warum hat nun Dürer so gezeichnet? — Mir ist bei vielen Räumen Dürers aufgefallen, daß sie für normale Sehweite falsch wirken. Tatsache ist: Dürer gibt oft nur für Kurzsichtige richtige Raumtiefen! Den Schluß daraus zu ziehen, daß er selbst kurzsichtig war, liegt nahe, ist aber

nicht nötig. Vielleicht hatte Dürer sich nur angewöhnt, das zu betrachtende Bild oder Objekt nahe vor die Augen zu halten, wie Kurzsichtige es tun.

Im Stich des Hieronymus im Gehäuse 1514 fällt auf, daß der Tisch des Heiligen viel zu breit resp. tief ist, daß er für normales Sehen beinahe doppelt so breit als lang erscheint. Die Länge ist gegeben durch die Struktur, er hat Längsbalken, und der heilige Mann soll bequem an der langen Seite sitzen. Ihm gegenüber auf der Ecke des Tisches steht sein Kruzifix, das in gar keinem Zusammenhang mehr mit dem Heiligen ist. Man muß den Stich des Hieronymus ziemlich dicht vors Auge halten, damit der Raum sich für den Normalsichtigen zusammenzieht und der heilige Mann sein Kruzifix sich holen kann. Selbst noch unter der Voraussetzung, daß der Tisch quadratisch wäre, müßte man das Bild (18 cm breit, 24 cm hoch) aus einer Entfernung von weniger als 17 cm betrachten, damit es richtig wirkt. Ein moderner Erfahrungssatz ist, daß ein Bild aus der doppelten Entfernung seiner größten Ausdehnung gesehen werden soll, um mit einem Blick erfaßt werden zu können. Der Sehwinkel soll 30° betragen. Nach dieser Voraussetzung wäre der Tisch über 2.40 m breit auf 1 m Länge.

Es kommt also bei Dürers Konstruktion ein ganz falsches Verhältnis zustande, was sich mathematisch genau berechnen läßt.[9])

Man darf diese moderne Forderung nicht auf Dürers Zeit anwenden. Die Bildwirkung als Ganzes wurde offenbar noch nicht richtig erfaßt und die Verzeichnung vom Beschauer nicht als störend empfunden. Man wanderte im Bild herum und sah sich die Einzelheiten an.

Interessant ist der Fall beim »Tod der Maria«, Marienleben. Die Skizze dazu erscheint nicht allzu tief verkürzt und gut gezeichnet. Dürer hat sie mit zwei Horizonten und zwei Fluchtpunkten entworfen, einen für den Boden, einen für den Baldachin. Er korrigiert sich im Holzschnitt, indem er alle Orthogonalen in einen Fluchtpunkt sammelt. Er rückt seinen Augenpunkt einfach hinauf, so daß er nicht mehr im Kopf der Maria, sondern im Zierat des Bettes liegt. Die Tiefendimension wird zu groß, und der Beschauer sieht das Bett von oben herab in Aufsicht. Deshalb jetzt die Stufen im Vordergrund.

»Weihnachten« ist für die Größe seiner Personen relativ gut konstruiert, weil Dürer den Augen- und Fluchtpunkt in den Raum legt, wo Maria sich befindet. So liegt der Horizont für das ganze Bild ungefähr richtig, nur der kleine Raum ist noch verzeichnet: er wirkt zu tief.

---

9) Herr Dr. Bernstein war so freundlich, das für mich zu tun.

J. Kern[10]) hat nachgewiesen, daß Jan v. Eyck meist zwei Augenpunkte und zwei Horizonte angenommen hat, für Decke und Fußboden verschieden, daß er also das Gesetz des einen Fluchtpunktes nicht kannte. «Jedenfalls haben die flandrischen Künstler das perspektivische Gesetz der Distanz nicht gekannt». Sie nehmen die perspektivische Einteilung der Tiefenlinien lediglich nach dem Augenmaß. Und nun kommt das Überraschende! Jan v. Eyck hat so richtig gesehen, daß, wenn man (wie Kern getan hat) den Fußboden auf dem Bild der Madonna des Kanzlers Rollin nachmißt, er beinahe genau nach dem Gesetz der Distanz gezeichnet ist.

Ob nun Jan v. Eyck richtiger gezeichnet oder im ganzen richtiger gesehen hat, wer kann das entscheiden? Jedenfalls nach den Gesetzen der Optik müssen Räume und Raumkonstruktionen, wie sie Dürer gibt und von ihm offenbar als richtig empfunden wurden, als von einem kurzsichtigen Auge herrührend bezeichnet werden, das den Vordergrund zu stark vergrößert. Vielleicht deshalb das Weiträumige in Dürers Landschaft und das in die Tiefe Ziehen seiner Räume.

Dürer hat sich sein Leben lang gemüht, Gesetze aufzustellen, um richtig konstruieren zu können, er hat nur die Hälfte von dem gefunden, was er dazu gebraucht hätte. Andere Künstler haben sich weniger damit abgegeben und doch richtiger gezeichnet. Er sagt in seiner Perspektivlehre (1525 erschienen), man solle die zu zeichnenden Dinge ziemlich nah vors Auge nehmen, und fährt dann fort: »Darum̄, wenn man ein menschen so gar weyt von ferne sicht, so erkent jn das gsicht von seiner schwacheyt wegen nit. Darumb muß in solichen dingen, das so kentlich gesehen soll werden, in einer erkentlichen weyten sten.[11]) Aber landschafften zu sehen und zu machen da man etwan sechs bis siben meyl sicht, hat es aber sein sunder art.«

Studien auf der ersten Reise nach Italien.

Als Dürer das erste Mal nach Italien ging, hat er überhaupt noch nichts von Regeln der Perspektive gewußt, das zeigen deutlich die beiden Hofansichten der Albertina. Sie sind mit ihren vielen Türmen, Erkern und Treppen noch sehr zeichnerisch behandelt, doch ist gegen die früheren Bilder ein Fortschritt in der Behandlung der Fenster, Dächer und des Mauerwerks sichtbar. Das eine Blatt ist bei hellem Himmel gemacht und hat noch keine gemalte Luft. Auf dem anderen hat Dürer Wolken angebracht, die ersten, die wir auf seinen Studien besitzen.

---

[10]) J. Kern. Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung der Gebrüder van Eyck. Leipzig 1904.

[11]) Dürer meint dies wohl im allgemeinen in bezug auf die Distanz.

Dürer ist immer noch in erster Linie Zeichner, das zeigt die Ansicht der Burg von Trient, wo nur die Architektur fertig gemalt ist. Der Vordergrund ist wie auf seiner Drahtziehmühle leicht untermalt. Auch hier ist Dürer in der Perspektive noch ganz unsicher, es handelt sich hier um eine direkte Architekturaufnahme des Schlosses, das mit seiner Flucht von Gebäuden ohne jede Kenntnis der Perspektive gezeichnet ist. Merkwürdig ist die Technik. Leichte Untermalung, feine Konturen und alle Einzelheiten mit spitzem Pinsel eingetragen.

Diese Ansicht der Burg von Trient muß noch auf dem Weg nach Italien entstanden sein, zwischen ihr und dem schönen, malerischen Bild der Trienter Gesamtansicht ist eine Pause — der Aufenthalt in Venedig liegt dazwischen.

Dürer hatte Bellinis Landschaften und die Kunst der Venetianer gesehen; seine angemalten Zeichnungen mögen ihm hart genug vorgekommen sein. Er hat gestaunt und gelernt. Das zeigt uns das Bild von Trient. Es ist eine der schönsten Studien, die in einem Kranz von Bergen liegende Stadt. So hat Dürer bis jetzt nie gesehen! Es ist in der Wahl des Ausschnittes aus der Natur etwas ganz fest Komponiertes. Weit und groß tut sich das Bild vor uns auf. Wie sicher die Mitte akzentuiert ist durch die fernste Bergspitze, die sich als Hintergrund der Bergkulissen einschiebt. Der Weg, links im Vordergrund beginnend, führt den Blick ins Bild und in die Stadt hinein. Vor uns fließt der breite Strom, ein Spiegel der Stadt, ihrer Bäume und Wiesen. Spaziergänger, Schiffer und Schifflein und drüben über dem Wasser Herde und Hirt. Es gemahnt an die Drahtziehmühle, aber welcher Fortschritt im zusammenfassenden Sehen! Das Bild ist schräg gegen das Licht aufgenommen, die Berge sind deshalb duftig und haben gegen oben eine dunklere Färbung. Daher der malerische Eindruck und die violette Farbe im Mittelgrund. Etwas willkürlich sind die hellen Lokalfarben der Häuser aufgesetzt. Der Himmel — ein leuchtendes Blau. Hier im Süden war er nicht zu umgehen, hier spricht er lauter als bei der blassen deutschen Luft.

In Innsbruck hat Dürer wohl Rasttag gehalten und sich die kleine Ansicht des Städtchens mitgenommen, mit seinen vielen Türmen und spitzgiebeligen Häusern. Wieder nimmt er den Fluß als Vordergrund und sucht die Spiegelung der Stadt in dem schnellfließenden Wasser festzuhalten. Im Hintergrund die Pyramide eines Schneeberges. Die Stadt ist wie die Häuser von Trient ohne viel Zeichnung behandelt, oft mit teilweise ganz hellen Fenstern, die wie im Sonnenschein glänzen. Mit spitzem Pinsel sind die lichten Einzelheiten eingetragen. Die schlechte Perspektive, wenn man bei relativ so kleinen Gebäuden einem Künstler

überhaupt nachmessen darf,[12]) würde für ein frühes Datum sprechen. »Isprug« hat Dürer sein Bild bezeichnet.

Eine schöne und sichere Naturstudie ist die Federzeichnung der Felsenlandschaft mit Schloß. Sie stammt wohl nicht aus dem Tirol. Nicht nur, daß die Strichführung eine gewandtere ist als bisher, die Sicherheit, mit der hier der Felsenvordergrund gleich klar gesehen und dargestellt ist, setzt eine große Übung mit der Feder voraus. Es sind Kalksteine, und der verwitterte Charakter des Gesteins kommt deutlich zur Geltung. Wir wissen, wie viel Dürer um 1494 mit der Feder kopiert hat. »Frauenraub« und »Meergötter« sind nach Stichen Pollaiuolos und Mantegnas entstanden. Auch im »Raub der Europa« möchte die Geraubte, sowie Apollo und die Löwenköpfe auf Vorbilder zurückgehen, die Landschaft mit der Staffage und den Cherubim, die die Europa umschwimmen, hat Dürer dazu erfunden. Unsere »Felsenlandschaft« zeigt als Staffage einen jungen Mann, der den Hut schwenkt. Ob es nach Thausing der heimkehrende Dürer ist? oder mit den Linien im Hintergrund ein späterer Zusatz? Wichtig für uns ist, daß hier einmal Felsen gezeichnet wurden, wie sie die Kunst bis dahin noch nicht gekannt hatte.

Dürer in Nürnberg 1495—1505.

Dürer kehrt heim, reicher als er gegangen. Wie viel bringt er mit an Wollen und Können! Die Nürnberger sollen schon sehen, was er gelernt hat! Wir finden überall in den Bildern der nächsten Jahre Anklänge an Italien und Bellini.

Ich habe schon oben gesagt, wie nahe die Ansichten von Trient und Nürnberg zusammengehen in der Technik und in der Art der Aufnahme des Bildes. Man vergleiche den Vordergrund, wie die Bäume behandelt sind, die violette Farbe im Mittelgrund. Das Bild von Nürnberg mag bald nach der Heimkehr aus Italien entstanden sein. Wir haben kein drittes, das den beiden gleicht in der Tiefe der Raumauffassung. Es geht trotz der malerischen Abstufung der Gründe mit dem Trienter Bild zusammen. Die Mitte stark betont durch den breiten Weg. Auch hier halten sich rechts und links die Wage: rechts die Stadt, links das Gelände. Die dunkle Häuserreihe in der Tiefe, Turm und Schloß im Mittelgrund und die vordere Mauer zeigen die Aufnahme gegen das Licht; das Silhouettenhafte der duftigen Ferne beruht darauf. Falsch beleuchtet sind auch hier die einzelnen hellen Häuser ins Bild gesetzt. Zum erstenmal keine Staffage.

---

[12]) Rapke (Die Perspektive auf den Dürerschen Handzeichnungen usw.) hat dies noch bei viel kleineren, z. B. der »fenedier Klawse« getan, was ich nicht richtig finde.

Manch schöne Studie mag uns verloren gegangen sein von Dürer's Reise! Wir finden ihre Spuren in den Bildern von 98 und 99, in frühen Stichen und Holzschnitten, in den beiden Beweinungen, von Nürnberg und München (1500).

Es ist ein Unterschied, ob Dürer eine Aquarell-Landschaft nach der Natur malt, oder sie als Hintergrund verwendet. Wir sehen z. B. beim Oswalt Krell den Vorhang und die Bäume links, ein Motiv das Dürer von der Bellini-Madonna von »1487« (Venedig Academia) übernommen hat. Er gibt schlanke Bäumchen, die aber in Blatt und Astwerk noch an das alte Schema des Johannesfriedhofes erinnern. Ebenso sind die Fensterlandschaften auf dem Madrider Selbstporträt 98, den Tucherporträts 99, ja auch noch die Landschaft auf der Nürnberger Beweinung eine Mischung von großem zusammenfassendem Sehen der Landschaft und einer rein schematischen Wiedergabe des Baumschlags u.s.w.

Wie gut ihm solche Aussichten gelingen! Das Hinuntersehen auf die Landschaft war von jeher seine Freude. Wie oft hat er seine Studien in der Apokalypse angewendet! Auch die Landschaft im Stich »das große Glück« von 1504 ist in der Weise aufgenommen. Haendcke hat das große Verdienst, nachgewiesen zu haben, daß sie Klausen in Tirol darstellt, und hat damit einen äußern Beweis für die erste Reise gegeben. Die Skizze dazu mag am Anfang der Reise gemacht sein, sie erinnert an die Drahtziehmühle im Nebeneinander der Einzelheiten. Es ist ein von oben gesehenes Gebirgstal über dem »das große Glück« oder »die Nemesis« wie Dürer sie nennt, schwebt.

[Ludwig Justi[13]) sagt, daß auch diese Figur von Dürer nach seinem Proportionsschema konstruiert ist. Meiner Meinung nach ist es dieselbe Frau, die im Wappen des Todes (1503) mit Perücke und in Kleidern vor uns steht. Dürer hat sie wohl in beiden Fällen nach der Natur gezeichnet. Er gibt ihr als »Nemesis« das Riemenbündel in die Hand und läßt ihr die Flügel des Wappens anwachsen. Wölfflins Ausdruck: »bearbeitete Natur« scheint mir sehr treffend zu sein. Die Riemen, die langen Gewand-Enden, die die Nemesis umflattern, die Kugel, auf der sie steht, sind die Attribute des »jungen Gefangenen, Allegorie der Knechtschaft« eines Mantegna zugeschriebenen Stichs, den Dürer wohl gekannt hat. Warum Dürer diese Frau die Knechtschaft des Todes überwinden läßt? Ist es die Rache, die nicht stirbt?]

Sehr groß gesehen ist die schöne Studie aus dem »Steinpruch«, da sie ca. 1496 im Stich des Hieronymus vorkommt, muß sie in diese Zeit gehören. Sie ist breit angelegt, flott ist alles mit dem Pinsel ge-

---

13) L. Justi. Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Dürers. 1902.

zeichnet. (Lippmann gibt falscherweise Federzeichnung an.) Nichts Kleinliches in der Behandlung des Baumschlags und des anstehenden Gesteins und seiner Brüche. Die Skizze ist leicht getönt. Auf dem Stich wirkt sie sehr überraschend, sie ist trotz der feinen Stichelarbeit groß geblieben.

Die Federzeichnung »Steinpruch«, ebenfalls getönt, stellt eher eine Waldlichtung, als einen Steinbruch vor. Sie ist aus derselben Zeit. Dürer gibt sein Baumschema auf und zeichnet auch im Laub charakteristische Bäume.

Die Studie mit den zwei Eremiten an der Quelle, ein Waldinneres, mag hier mit genannt werden, obwohl sie später entstanden sein wird.

Wir wissen, daß Dürer erst um 1503—1504 den Fluchtpunkt für das Landschaftsbild gefunden hat. Unsichere Perspektive allein kann also kein Grund für frühe Datierung sein. Und doch möchte ich den Trockensteg beim Hallerthürlein seiner zeichnerischen Art wegen an den Anfang der in Aquarell gemalten Federskizzen stellen. Er geht mit der Landschaft des verlorenen Sohnes in der Art Häuser und Dächer zu zeichnen zusammen und erinnert in der Technik der feinen farbigen Pinselstriche, sowie in der inneren zeichnerischen Steifheit an den Reiter von 1498, wo Dürer den Pinsel zwingt, in feinen spitzen Strichen der Form zu folgen. Ebenso sind die Kostümstudien »wie man in Nürnberg geht« von 1500 ganz zeichnerisch gesehen. Dagegen ist die Madonna mit den vielen Tieren ca. 1502—1503 zwar in ähnlicher Weise, aber viel malerischer behandelt ohne die feinen spitzen Pinselstriche. Sie zeigt noch schlechte Perspektive im Haus, aber Dürer hat hier selbst der Federzeichnung das Zeichnerische zu nehmen gesucht, indem er diese lieblichste aller Madonnen mit ganz feinen, duftigen, oft wie kraftlos oder unsicher wirkenden Linien ins Leben ruft.

Um 1500 ist es, als ob jemand Dürer gesagt hätte: »Zeichnen und Malen sind zweierlei Dinge!«

Mit dem Weiherhaus kommt in die Landschaft etwas Neues im Sehen und in der Technik. Die Auflösung der zusammenfassenden Kontur im Baumschlag, das gewollte Aufgeben des Zeichnerischen. 1502 hat Dürer sein berühmtes Häschen gemalt[14]) Wie dort kann er sich auch im Weiherhaus nicht genug tun in feiner Ausführung. Er gibt sich Mühe, bis tief in den Hintergrund jeden Grasbüschel sichtbar zu machen, ohne der aufs Malerische gehenden Wirkung des Ganzen zu schaden. Wie peinlich die Spiegelung der Weidenbäume im Wasser! Das Bildchen ist auch farbig von einer ganz neuen Harmonie.

[14]) das allerdings Jaro Springer bei seinem Massenmord Dürerscher Zeichnungen schlachten will. Rept. 1906. VI.

Auf dem Stich der Madonna mit der Meerkatze hat Dürer diese Skizze verwendet. Es ist interessant, wie wenig malerisch sie gestochen ist. Ja, wie auf dem Umweg über den Stich die Weidenbäume ganz zeichnerisch in die gemalten Bilder kommen. So treffen wir das gezeichnete Weidenbäumchen schon 1504 im Gegensinn in der Geburt Christi (München), und 1506 nimmt es sich auf dem Rosenkranzbild sonderbar genug aus, mit seinen, dem Kopf des Heiligen zuliebe ausgerissenen Zweigen.

Von 1500 an hören die schematisch gemalten Hintergründe in den Bildern auf und machen einer individuellen Behandlung der Landschaft Platz. Das beste Beispiel sind die beiden Beweinungen in Nürnberg und München. Die erste hat noch ganz den Charakter der Landschaft vor 1500; die Münchner Beweinung ist diesem Schema entwachsen und nähert sich schon mehr der Art, wie Dürer 1504 in der Florentiner Anbetung seinen Hintergrund behandelt.

In Verbindung mit dem Weiherhaus wird meist die »Nadelholzlandschaft«, »Sonnenaufgang«, besprochen. Im Vordergrund ein blauer See, umstanden von Gräsern (ich vermute die mit Weiß gemischte grüne Farbe hat sich im Lauf der Jahrhunderte in vielen Bildern Dürers verändert, sie erscheint jetzt ganz blaugrün). Links hellbeleuchtete Stämme. Dies ist eine schöne Vordergrundstudie, die Dürer um ca. 1502 gemacht haben mag.[15] Er verwandte sie dann später, um unser Bild zu komponieren, denn mit einer freien Komposition haben wir es zu tun. Ganz schematisch ist rechts ein Nadelgehölz angegeben. Im Hintergrund hängen schwere Wolken tief am Horizont. Sie sind merkwürdig beleuchtet. Es handelt sich jedenfalls um einen starken Lichteffekt, der Dürer gereizt hat, ihn im Bild wiederzugeben. Ob ein Sonnenaufgang? Ich glaube kaum. Man darf dem feinen Naturbeobachter zutrauen, daß er nicht endgültig so hell beleuchtete Stämme gegen eine Sonne und einen blauen See als Spiegel vor einen gelbroten Frühhimmel gelegt hätte. Die Komposition ist Dürer nicht gelungen, er hat sie ganz unfertig gelassen. Dem Beschauer bleibt es überlassen, als was er das leere Stück Papier in der Mitte des Bildes ansehen will. Thausing hat es mit dem ebenfalls unbemalten Himmel in Verbindung gebracht, und darin einen »Sonnenaufgang« vermutet. Dafür liegt aber der Horizont viel zu tief, Dürer hat immer einen zu hohen, nie einen zu niedern Horizont! Ich möchte das Bild wieder »Nadelholzlandschaft« heißen.

Dürer hat nur zweimal in seinen Studien die große überschneidende Vordergrundkulisse angewandt, die sonst das wirksamste Mittel ist, einem

---

[15]) Man glaubt im Eustachiusstich Anklänge zu finden.

Bild Tiefe zu sichern: in der oben besprochenen »Nadelholzlandschaft« und in der Weidenmühle.

Diese ist reines Naturstudium, wie wir es besser von Dürer kaum besitzen. Wenn man die Weidenmühle als Photographie sieht, so glaubt man beinahe die Wiedergabe eines Niederländers des 17. Jahrhunderts vor sich zu haben, etwa eines Hobbema, so klar ist das Hintereinander und Durchblicken der Gegenstände lebendig gemacht. Die Dächer glitzern förmlich im Sonnenschein. Sie sind im Licht oft ohne Innenzeichnung behandelt, ein Aufgeben des Rezeptes für Dächer. Auch die Weiden im Mittelgrund sind luftig gemalt und haben wenig Gezeichnetes mehr. Etwas hart wirken Steg und Bretterverschläge, sie sehen aus, als ob sie im schärfsten Sonnenlicht ständen, und doch ist es die Stimmung um Sonnenuntergang. Die großen Bäume rechts erinnern im Baumschlag an die grüne Passion 1504. Keine Staffage. Vordergrund und Wassser scheinen nie ganz ausgeführt gewesen zu sein. Ich kenne das Original nicht, aber ich vermute, es würde farbig eine Enttäuschung bereiten.

Von 1503 an geht Dürer in seinen Feinstichen und Holzschnitten auf die Darstellung des Zierlichen, Weichen in der Landschaft aus: Eustachiusstich und Marienleben (Goldene Pforte 1504 datiert) usw.

Wir besitzen nun einige Studien, L. 132, 108, 392 die ebensogut in diesen Jahren in Deutschland entstanden sein können, als um 1505—07 auf der Reise nach Italien.

Eine dieser zierlichen Landschaften: die Baumstudie mit der sonnigen Wiese ist leicht in verschiedenen grünen und gelben Tönen untermalt. Im Hintergrund duftige Berge. Thausing findet: »Es ist alles so richtig gesehen, so frisch und keck hingeworfen, daß der Beschauer sich davon angeheimelt fühlt und die Jahrhunderte vergißt, die zwischen der Aufnahme der Skizze und seiner Betrachtung liegen!« Ich halte diese, so malerisch wirkenden Bäume für eine schnelle, geniale Untermalung und ich bin fest überzeugt, Dürer hat sie als ganz unfertig beiseite gelegt, die Zeichnung der Details sollte nun erst kommen und die Deckfarbe für die hohen Lichter auch! Dürer hat nicht geahnt, daß wir nach 400 Jahren ihm dankbar sind, daß er uns diese malerische Schöpfung des Augenblicks nicht unter seiner Zeichnung vergraben hat.

Wie er solche Untermalungen ausführt, sehen wir in einem Bild, das mit dem oben genannten in engstem Zusammenhange steht. Es ist das Schloß am Wasser.[16]) Wie gleichartig ist in beiden Bildern rechts

---

[16]) Dem Gestein nach gehört diese Studie eher nach Süd-Tirol und auf die zweite Reise.

die dunkle Masse vor die Helligkeit gesetzt! Die Bäume sind ebenfalls in blaugrünen Tönen angelegt und dann aber durch fein aufgesetzte Lichter plastisch herausgearbeitet. Es ist eines der schönsten Motive: die stolze Burg auf kühnem Felsen, umrauscht vom breiten Strom. Dürer gibt diese Art Baumschlag im Eustachiusstich, auf der Florentiner Anbetung, der Münchner Geburt von 1504. Wie fein ist alles gezeichnet und wie ist das Gestein behandelt. Die Porphyrfelsen, wie sind sie charakteristisch! Der Vordergrund ist nicht vollendet, aber man sieht an den Steinen im Wasser, in welch miniaturartig feiner Weise Dürer sein Bild fertig machen wollte. Das Ganze sehr einheitlich in der Wirkung.

Den Höhepunkt einer solchen, bis ins feinste Detail gehenden Ausführung zeigt uns der Mittelgrund eines sonst wenig ausgeführten Blattes in Wasserfarben, über das Dürer »Welsch Perg« geschrieben hat. Es ist ein Hügel, auf dem jeder Baum wie mit der Lupe gezeichnet ist; es wird einem förmlich Angst, wie Dürer im Vordergrund noch eine Steigerung des Sichtbaren finden will. Er ist auch mit dieser Aufgabe nicht fertig geworden, aber das kleine ausgeführte Stück Landschaft ist eine bewundernswürdige Leistung. Sie ist schwer wohl später zu datieren.

Dürers zweite Reise nach Italien 1505—1507.

Es sind nur wenige Blätter, die wir haben. Ein Blatt, das eine Felsformation darstellt und das Datum 1506 trägt, aber nicht so recht die Dürersche Art und Weise zum Ausdruck bringt. Das Datum ist zweifelhaft. Es ist eine Detailstudie. Sie zeigt uns mit allerhand Grün bewachsene Felsen in sehr feiner Ausführung. Das Original befindet sich in London; es ist bei Lippmann farbig reproduziert, aber wie es scheint, nach einem anderen Verfahren, als bei den übrigen Blättern.

Der auffallende Baumstumpf, der oben auf dem Felsen seine Arme in die Höhe reckt, begegnet uns dann noch einmal als Silhouette in der Gebirgsmühle, wo ein merkwürdiger Berg hinter der kleinen Mühle steht. Ob Dürer das gemacht hat? Man sieht genau die Grenze zwischen Naturstudium und freier Erfindung. Möglich ist es immerhin.[17]) Wie ungeschickt ist die Verbindung zwischen diesem komponierten Berg und der Mühle durch die viel zu kurze Holzrinne, die das Wasser leiten soll! Die Mühle selbst und das Bachbett zeigen sorgsames Naturstudium, die Staffage ist ein junger Mann, der neben der Mühle sitzt. Der Künstler betont sehr das Sonnige im Baumschlag, der fast keine Schatten aufweist und mit weißgemischter Deckfarbe ausgeführt ist, die jetzt ganz blaugrün wirkt.

---

[17]) Vgl. die späte Blumenstudie Aquileja von 1526, wo der Boden, in dem die Pflanze steckt, ganz unorganisch dazu komponiert ist.

Wir sehen ähnliche schattenlose Bäume in dem schönsten Bild dieser Reihe, in der »fenedier Klawsen«, die Dürer selbst so bezeichnet hat. Es ist das sonnigste Bild, das er je gemalt hat. Mit voller Absicht sind die Schatten hier vermieden. Wie in Licht getaucht liegt der Berg vor uns, gekrönt mit seiner Veste. Man hat das Gefühl, es ist Mittag und die Schatten sind auf ihr Minimum reduziert. So wirkt kein Bild von der ersten Reise. Das Terrain ist in seiner Bewegung von großer Lebendigkeit, fein und spitz sind Gras und Kraut im Vordergrund aufsetzt. Die alten Oliven mit ihren knorrigen Stämmen und lichtumflossenen Kronen tragen viel dazu bei, den Sommertag zur Geltung zu bringen.

Dürer in Nürnberg 1507—1521.

Die Landschaft spielt in den Dürerschen Bildern nach der zweiten Reise keine so große Rolle mehr wie in den Jahren 1495—1506, und wenn sie vorkommt, so hat man selten das Gefühl einer bestimmten Naturaufnahme, die ihr zugrunde liegt. Die Porträts werden alle ohne landschaftlichen Hintergrund gegeben. Auch in den Stichen und Holzschnitten zeichnet Dürer seine Landschaften jetzt »aus der Hand«, selten daß er eine Studie benutzt.

1510 haben wir die Federzeichnung eines Dorfes mit Teich Ängstlich wird auch hier jeder scharfe Schatten vermieden, jede harte Kontur, die ganze Zeichnung hat etwas Sonniges, Lichtes. Hier hat Dürer mit der Feder zu sagen gesucht, was er in der »fenedier Klawsen« mit dem Pinsel ausgedrückt hatte. Perspektivisch hat er große Fortschritte gemacht. Sein »hab acht aufs Aug« steht oben angeschrieben, und wir suchen von nun an vergeblich nach Linien, die uns stören. Dürer zeichnet jetzt auch seine Landschaften mit festem Augenpunkt.

Aus demselben Jahr stammt eine kleine Aquarellstudie, die Dürer im Ritter Tod und Teufel gestochen hat. Sie zeigt eine Felswand mit fein ausgeführten blätterlosen Sträuchern.

Ein Blatt in Silberstiftzeichnung, das noch einmal die Drahtziehmühle zeigt, ist von Wölfflin ausführlich behandelt worden. »Entscheidend ist, wie der Blick nicht mehr vom einzelnen angezogen wird, sondern vom Raumganzen.«[18]) In der Technik stimmt das Blatt mit Federzeichnungen Dürers von 1510—1511 überein, die auch die Zusammenziehung der Schatten ohne Rücksicht auf die trennende Kontur zeigen, vgl. Maria mit Kind L. 315. Ruhe auf der Flucht L. 443. Das Bildchen ist offenbar aus einem hochgelegenen Fenster genommen.

---

[18]) Wölfflin. Dürer S. 204.

Von 1512 datiert die Ansicht eines Kirchdorfes in grober Federzeichnung, die Lippmann als echt bezweifelt. Ich sehe keinen Grund, dies zu tun. Die Zeichnung stimmt mit der Ruhe auf der Flucht L. 443 genau, so daß Datum und Art der Strichführung die gleichen sind. Sie ist groß gesehen.

Dürer wird jetzt wieder viel flotter und großzügiger in seinen Landschaften. Man spürt, daß er viel die Kohle benutzt. Wer das Dorf Kalkreuth sieht mit seinen breiten Pinselstrichen im Vordergrund, der muß zugeben, daß wir es mit einer ganz neuen Art der Auffassung und Wiedergabe der Landschaft zu tun haben. So hat Dürer nie den allgemeinen Eindruck gegeben, ohne Rücksicht auf Einzelheiten, nie mit so großen, sicheren Strichen das Wesentliche hervorgehoben. Die Häuser und Bäume im Vordergrund wirken nur als Masse, man steht auf einer kleinen Anhöhe vor dem Dorf, und der Eindruck ist ein ganz unmittelbarer, das Bild ist mit einem Blick gefaßt, und alles muß sich dem starken Eindruck unterordnen. Hier weiß auch der anscheinend flüchtigste Strich, was er zu sagen hat.

Was Dürer in seinen Kohlezeichnungen so im Bild seiner Mutter 1514 ausdrückt: das Momentane der Erscheinung, das spricht sich hier aus. Es ist der große Natureindruck, der nur das Wesentliche zum Bewußtsein bringt.

Eine zweite Farbenskizze aus dieser Zeit zeigt uns, wie Wölfflin schon sagt, dieselbe Gegend, ja genau das gleiche Bild nur als Fensteraussicht. Man verdecke die Ansicht des Dorfes Kalkreuth in ihrer unteren Hälfte, und man sieht über die Gipfel der beiden großen Bäume weg dieselbe fränkische Landschaft. Es sind die gleichen Bäume auf beiden Bildern im Vordergrund. Durch den höhern Standpunkt zieht das Tal weiter in die Ferne, nichts hindert den Blick ins Weite zu schweifen. Eine friedliche, sommerliche Stimmung liegt über diesem Tal.

Wir haben noch eine kleine Landschaft, die mir als die letzte der von Dürer hinterlassenen farbigen Landschaftsstudien erscheint. Es ist die »Wassermühle«. Wir sehen im Vordergrund eine leicht mit der Feder vorgezeichnete Wassermühle, dann über ein breites Wiesenland weg, das rechts von einem Fluß durchzogen wird, hinüber auf eine Hügelkette, auf der ein Kirchlein steht. Wir kennen die Landschaft; es ist die Gegend von Nürnberg. Es ist ein großes Können in dieser kleinen Skizze; sie ist leicht und duftig in ihren Tonwerten hingesetzt, wie es nur ein Künstler kann, der sicher weiß, was er mit jedem Pinseltupfer sagen will. Das kleine Bild ist so anders in der malerischen Auffassung und Technik, daß es sich früher nicht einreihen läßt. In welche Jahre es gehört, läßt sich schwer bestimmen. Wohl jedenfalls vor die niederländische Reise.

Die Vorzeichnung mit der Feder ist die gleiche wie sie Dürer später im Skizzenbuch der niederländischen Reise mit dem Silberstift ausführt, vgl. L. 337 und 404. Auch die kleinen, im wesentlichen nur aus Strichen bestehenden Menschen als Staffage sind dort zu finden.

Ganz unbestimmt in der Kontur, hat das Bildchen eine malerische Abstufung der Tonwerte, die eine Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Beleuchtung hervorruft, die an moderne Lichtstudien erinnern. Fast silhouettenhaft sind Bäume und Häuser hingestellt, aber in feiner Abtönung von hell und dunkel[19]).

Die Silberstiftzeichnungen des niederländischen Skizzenbuchs von 1521 sind keine Landschaften im eigentlichen Sinne, keine malerischen Naturausschnitte, sondern Skizzen von Gebäuden oder Stadtteilen, die die Bewunderung und das Interesse des Künstlers erweckten. Er hat sie mit sicherer Hand in feinen Linien in sein Skizzenbuch eingetragen. (L. 339. Aachen, 404 Dom zu Aachen, 338 St. Michel zu Antwerpen usw.) Sie sind meist konstruiert.

Die Dürer-Society veröffentlichte B. VI noch eine späte Landschaftszeichnung Dürers. Eine leichte Silberstiftzeichnung »River Landscape« (Coll. Ricketts London) von großer Ruhe und Einfachheit in der Wiedergabe des Wassers und der Berglinien, fast ohne Schatten gezeichnet.

Nur ein ganz großer Künstler konnte so selbständig den Weg in der Landschaftsmalerei bahnen, so Jahrhunderte voraus sagen, was von vielen anderen erst langsam durch Generationen im Ringen mit den Problemen des Lichts und der Technik erworben werden mußte. Dürer hat immer neue Wege gesucht, der Natur nahe zu kommen. Nie zufrieden mit einer Technik, hat er sich fortwährend bemüht, neue Ausdrucksweisen zu finden, um bestimmte Eindrücke wiederzugeben. Der Natur allein hat er seine Bilder abgesehen, oder wie er so oft sagt »abgestohlen«.

Die neueste Arbeit von Haendcke im Repertorium 1907 Heft 2—4 konnte nicht mehr berücksichtigt werden, überdies steht der Verfasser, was die Chronologie der Dürerschen Landschaften betrifft, offenbar noch immer auf dem Standpunkt seiner ersten Arbeit, den die vorliegende Untersuchung nicht anerkennen kann.

---

19) Vgl. dazu: Traumgesicht von 1525.

Chronologie der Dürerschen Landschaften.

Lehr- und Wanderjahre 1487—94.

	Jahreszahl.				Lippmann
S. 401	vor 1494	Linde a. d. Bastei Pergament	Graz	Deckfarbe	162
„ 401		3 Linden Pergament	Bremen	Deckfarbe	102
„ 401		Studie einer Tanne	London	Deckfarbe	221
„ 402	ca. 1492	„Dolomitenlandschaft" (?)	Erlangen	Federzeichnung	431
„ 402	„ 1493	Madonna mit der Nelke (Landschaft)	Berlin	Federzeichnung	
„ 403	„ 1494	Johannesfriedhof	Bremen	Deckfarbe	104
„ 403	„ 1494	Drahtziehmühle	Berlin	Deckfarbe	4

1. Reise nach Italien 1494/95.

„ 408	1494	2 Ansichten eines Tiroler Schloßhofs	Wien, Alb.	Aquarelle	452/3
„ 409	1494	Burg v. Trient	London	„	90

Rückkehr von Italien.

„ 409	1494	Trient (Gesamtansicht)	Bremen	Deck- u. Wasserf.	109
„ 409	1494	„Isprug"	Wien, Alb.	Aquarell	451
„ 410	1494	Felsenlandschaft mit Schloß	Wien, Alb.	Federzeichnung	449

Nürnberg 1495—1505.

„ 410	ca. 1495	Nürnberg, Westseite	Bremen	Deck- u. Wasserf.	103
„ 411	„ 1496	„Steinpruch"	Bremen	Aquarell	106
„ 412	„ 1496	„Steinpruch"	Bremen	Federzeich. getönt	107
		2 Eremiten im Wald	Berlin	Federzeichnung	440
„ 412	„ 1498	Trockensteg beim Hallerthürlein	Wien, Alb.	Federz. gemalt	462
„ 412	„ 1500	Weiherhaus	London	Deck- u. Wasserf.	220
„ 413	„ 1502	Nadelholzlandschaft („Sonnenaufgang")	London	Deck- u. Wasserf.	219
„ 414	„ 1503	Weidenmühle	Paris, bibl. nat.	Deck- u. Wasserf.	331
„ 414	1504—7	Baumstudie	Braunschweig Blasius	Deck- u. Wasserf.	132
„ 414	1504—7	Schloß am Wasser	Bremen	Deck- u. Wasserf.	108
„ 415	1504—7	Welsch Perg	Oxford	Wasserfarbe	392

2. Reise nach Italien 1505—07.

„ 415	1505—7	Studie einer Felsformation (?)	London	Wasserfarbe	238
„ 415	1505—7	Mühle am Gebirgsbach	Berlin	Deck- u. Wasserf.	441
„ 416	1505—7	„fenedier Klawsen"	Paris, Louvre	Deck- u. Wasserf.	303

Nürnberg 1507 — 1521.

„ 416	1510	Dorf mit Teich dat. 1510	Bayonne, Bonnat	Federz. m. brauner Tinte	355
„ 416	1510	Felswand dat. 1510	Braunschweig S. Blasius	Aquarell	139
„ 416	ca. 1511	2. Drahtziehmühle	Bayonne, Bonnat	Silberstift	349
„ 417	1512	Kirchdorf dat. 1512	Bayonne, Bonnat	Federzeichnung	350
„ 417	„ 1514	Kalkreuth Dorf	Bremen	Aquarell	105
„ 417	„ 1514	Fränkische Landschaft (Kalkreuth)	Berlin	Aquarell	14
„ 418	„ 1520	Wassermühle	Bayonne, Bonnat	Wasser- u. Deckf.	302
„ 418	1521	Niederländisch. Skizzenbuch		Silberstift	338/9, 404
„ 418	„ 1520	Flußlandschaft	London, Riketts	Silberstift	

Die Bezeichnung der Technik durch Lippmann ist ganz willkürlich. Deck- und Wasserfarbe ist dasselbe bei ihm, er bezeichnet z. B. die Drahtziehmühle Nr. 4 als Deckfarbe, obgleich sie mit Wasserfarben untermalt ist, und gibt dann bei No. 349 sie als mit Wasserfarben gemalt an. Auch die Bezeichnung „Aquarell“ sagt nichts. Dürer hat immer mehr oder weniger Deckfarbe angewendet, man könnte höchstens die angemalten Federzeichnungen so bezeichnen. Ich habe nur L. 106 korrigiert, da es ein Aquarell und keine Federzeichnung ist.

Beiträge zur schwäbischen Kunstgeschichte.

Von Konrad Lange.

1. Bartholomäus Zeitblom, Jörg Stocker und Jacob Acker von Ulm.

Über Zeitbloms Jugendentwicklung wissen wir bisher sehr wenig. Vor 1484, wo er zum erstenmal Steuern zahlt, können wir ihn überhaupt nicht nachweisen. Unter den Mitgliedern der 1473 gegründeten Bruderschaft der Künstler zu den Wengen, in der er später eine Rolle spielen sollte, kommt er noch nicht vor. Dabei scheint er doch um die Mitte des Jahrhunderts, wenn nicht schon früher geboren zu sein. Wenigstens zeigt sein Selbstporträt auf der Rückseite des 1497—98 gemalten Heerberger Altars in der Stuttgarter Gemäldegalerie (Nr. 69) die Züge eines etwa 50 bis 60 jährigen Mannes.

In der älteren Literatur kann man zuweilen lesen, daß er sich 1483 mit der Tochter Hans Schüchlins verheiratet habe. Das ist indessen nicht nachzuweisen. Vielmehr zinst er erst 1499 als Tochtermann Schüchlins mit diesem zusammen an die Frauenpflege für einen Kirchenstuhl im Münster. Gestorben ist er zwischen 1518 und 1521.[1])

Daß Zeitblom schon als Jüngling mit seinem späteren Schwiegervater Schüchlin bekannt war, ist sehr wahrscheinlich. Bei der Häufigkeit der Fälle, daß ein Geselle die Tochter des Meisters heiratet, liegt sogar die Vermutung, daß er sein Schüler gewesen sei, ziemlich nahe. Freilich würde daraus eine Abhängigkeit seines Stils von demjenigen Schüchlins noch nicht notwenig folgen. Denn gerade in der altschwäbischen Malerei

---

[1]) Die Ulmer Kunstgeschichte leidet sehr unter der unvollständigen Erhaltung der im dortigen Archiv befindlichen Quellen. Noch im 18. Jahrhundert war viel mehr vorhanden. Das meiste, was wir von Ulmer Malern wissen, verdanken wir der Sammeltätigkeit Neubronners, der um 1770 viele Exzerpte aus den städtischen Büchern machte. Diese hat dann der Prälat Schmid (geb. 1756, gest. 1827, seit 1810 erster Prediger am Münster) gekauft und durch eigene Forschungen vermehrt. Aus diesen Kollektaneen schöpften die späteren Ulmer Lokalhistoriker wie Weyermann, Brulliot, Grüneisen, Mauch, Haßler u.s.w. Leider können wir viele ihrer Angaben jetzt nicht mehr kontrollieren. Was ich von neuem archivalischem Material beibringe, verdanke ich durchweg der Liebenswürdigkeit des Stadtarchivars Herrn Prof. Müller.

kann man oft die Beobachtung machen, daß die Schüler sich im Stil weniger an ihre Lehrer als an andere ältere Kunstgenossen anschließen. Die große Zahl der kirchlichen Aufträge brachte es mit sich, daß die zünftigen Maler in mannigfache Wechselbeziehungen zueinander traten. Maler, die größere Aufträge erhielten, denen sie mit ihren Gesellen in der gegeben Zeit nicht gerecht werden konnten, gaben einen Teil des Auftrags an andere selbständige Maler weiter, so daß die ihnen verdingten und unter ihrem Namen abgelieferten Altarwerke nur teilweise von ihnen selbst, teilweise aber von anderen Kunstgenossen ausgeführt wurden. Dieses gegenseitige Sichaushelfen, das durch den Umfang der in Bestellung gegebenen Altarbilder und durch die häufige auswärtige Beschäftigung der Ulmer Meister befördert wurde, gibt der damaligen Ulmer Malerei ein ganz eigenes Gepräge und erschwert die stilistische Kritik ungemein, da man selbst bei sicherster Überlieferung des Malernamens niemals gewiß ist, ob man es mit einer individuellen Leistung des betreffenden Meisters zu tun hat.[2]) Mehr als anderswo ist es deshalb hier notwendig, bei jedem Altarwerk die verschiedenen Hände festzustellen. Und begreiflich ist unter diesen Umständen, daß sich auch außerhalb des nachweislichen Schulzusammenhanges stilistische Beziehungen zwischen manchen Malern nachweisen lassen.

Selbst wenn man die Wahrscheinlichkeit einer Schülerschaft Zeitbloms bei Schüchlin zugibt, muß man doch anerkennen, daß die beiden Meister künstlerisch sehr wenig miteinander zu tun haben. Die charakteristischen Eigentümlichkeiten Zeitbloms, seine schlanken Proportionen, seine langen spitzen, vorn etwas geröteten Nasen, seine hoch gewölbten meistens etwas verzeichneten und schielenden Augen, die langgestreckten gradlinigen, nur am unteren Ende lebhafter geknitterten Falten seiner Gewänder, sein helles kühles, aber außerordentlich fein gestimmtes Kolorit, alles das läßt sich nicht auf Schüchlin zurückführen. Eine Mitarbeiterschaft des jüngeren Künstlers an dem 1469 entstandenen Tiefenbronner Altarwerk kann man, soviel ich sehe, nicht nachweisen.

Dagegen hat man den Beweis für ein Zusammenarbeiten beider in zwei Altarflügeln aus Münster bei Augsburg (oder Mickhausen an der Schmutter, zu dem Münster als Filial gehört) erkennen wollen. Sie sind 1860 aus der Sammlung Arnold Ipolyis in die Landesgalerie zu Budapest gekommen. Auf jedem derselben sind drei Heilige dargestellt, links Florian, Johannes der Täufer und Sebastian, rechts Gregor, Johannes der

---

[2]) Bekannt ist z. B., das Hans Schüchlin 1474 für die Martinskirche in Rottenburg-Ehingen zusammen mit seinem Schwager, dem Nürnberger Maler Albrecht Rehmann ein Altarbild gemalt hat. Vgl. Strauch, Pfalzgräfin Mechthild S. 4 und 34, R. Vischer Studien zur Kunstgeschichte S. 310. Stuttgarter Galeriekatalog 2. Aufl. Nr. 80c.

Evangelist und Augustinus. Die Rückseiten sind abgesägt und bilden jetzt zusammengefügt ein drittes Gemälde, den Tod der Maria[3]).

Das Zusammenarbeiten beider Künstler wird aus der Unterschrift des rechten Flügels geschlossen, welche nach dem Faksimile im Katalog der Nationalgalerie von Budapest folgendermaßen lautet: . . und . von Hans . Schulein, B Zeitblom zu — gemacht 14 —, also scheinbar die Fortsetzung eines verloren gegangenen Anfangs, der etwa den Namen des Stifters enthalten hätte.

Diese Inschrift wird aber jetzt mit Recht für gefälscht, zum mindesten für verdächtig gehalten. Nicht nur die Form der Initialen ist für das 15. Jahrhundert höchst seltsam, sondern auch der Wortlaut ist unverständlich und so jedenfalls unmöglich. Die Hanfstänglschen Photographien zeigen auch ganz deutlich, daß an den Inschriften herumrestauriert worden ist. So standen z. B. unter den in Antiqua ausgeführten Namen der Heiligen links ältere in gotischer Majuskel. Wenn man nun außerdem hört, daß der berüchtigte Gemälderestaurator Eigner in Augsburg die Bilder früher besessen und restauriert hat, so wird die Fälschung der Inschrift fast zur Gewißheit.

Aber Eigner hatte viel gesehen und überlegte sich seine Fälschungen sehr genau[4]). Er hat auch hier die Namen nicht willkürlich gewählt, sondern weil er, wenigstens in den Heiligenfiguren links, den Stil Schüchlins deutlich erkannte. Um den Bildern aber ein besonderes kunsthistorisches Interesse und damit einen höheren kunsthändlerischen Wert zu verleihen, fügte er diesen Figuren, wie ich glaube, durch Übermalung Züge der Zeitblomschen Kunst hinzu und brachte die Inschrift an, die ein Zusammenarbeiten beider Künstler beweisen sollte.

Schon in den Hanfstänglschen Photographien bemerkt man trotz der wie es scheint beträchtlichen Übermalungen deutliche Kennzeichen von Schüchlins Stil. Die schwungvollen Ranken des damaszierten Goldhintergrundes stimmen mit der Musterung der Goldhintergründe auf dem Tiefenbronner Altar überein und weichen von der Musterung sonstiger Ulmer Bilder aus jener Zeit erheblich ab. Die Zeichnung Schüchlins ist trotz der nachträglichen Veränderungen, die die Bilder erlitten haben, wenigstens an den Heiligen Florian, Johannes Baptista und Sebastian unverkennbar.

---

[3]) Vgl. Tableaux anciens du Musée des beaux arts de Budapest par Gabriel de Térey 1906 Nr. 707, Harzen in Naumanns Archiv f. d. zeichnenden Künste VI, 1860, S. 18. Frimmel, kleine Galeriestudien 1892 I S. 247f., und Kunstchronik N. F. IV 1892/93 S. 37, M. Bach, Zeitschr. f. bild. Kunst 1893, 126., Fr. v. Reber, Über die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei, Sitzungsberichte der philol. histor. Klasse d. Kgl. bayr. Akad. d. Wissensch. 1894 S. 387.

[4]) Vgl. Stuttgarter Katalog Nr. 2.

Die untersetzten Proportionen, die großen Köpfe, der süßlich gespitzte Mund, die steifen Beine mit den spitzen Schnabelschuhen oder den hart und schräg abgeschnittenen Zehen, alle diese aus dem Tiefenbronner Altar geläufigen Züge finden sich hier wieder. Dagegen zeigen die anderen drei Heiligen sowohl in den Gesichtern als auch in den Falten deutliche Züge der Zeitblomschen Kunst, die aber wie gesagt erst durch die Restauration hineingekommen sein dürften. Ein definitives Urteil muß ich mir auf eine genauere Untersuchung der Originale aufsparen.

Nur das eine kann ich auch schon nach den Photographien sagen, daß der Tod der Maria, der sich früher auf der Rückseite der Tafeln befand, weder von Schüchlin noch von Zeitblom, sondern vielmehr von Multscher stammt. Er gehört seinem Stil nach ungefähr in die Mitte zwischen dem Berliner Altarwerk von 1437 und den Sterzinger Tafeln von 1457. Das übertrieben Realistische und Grimmassenhafte der früheren Zeit ist hier überwunden. Ein ruhigerer, gesetzterer Zug läßt schon die spätere Weise anklingen. Dabei zeigt sich aber doch noch etwas von der starken Betonung des Gefühlslebens, die für den jüngeren Multscher charakteristisch ist. Die scharfknittrigen, gradlinigen Falten und die schlanken, bewegungslosen Hände erinnern ebenfalls schon an den Stil des Sterzinger Altars. Die Gesichter haben das in die Höhe gezogene untere Augenlid und die herabgezogenen Mundwinkel, wie wir sie von Multscher kennen. Die körperlos behandelte Architektur, die Form des Säulenkapitells, der Wandschrank mit den Büchern und Gefäßen, alles das spricht für seine Urheberschaft. Das Bild, das übrigens bei Stadler nicht erwähnt wird, ist entschieden bedeutender als die Heiligen auf der Vorderseite. Es verdient als das bisher vermißte Übergangsglied von dem jüngeren zum älteren Multscher besondere Beachtung. Die in der schwäbischen Kunst auch später beliebte Auffassung vom Tode der Maria, wonach sie nicht in ihrem Bette stirbt, sondern an ihrem Betpult kniend tot zusammenbricht, tritt uns hier, wie es scheint, zum erstenmal entgegen.

Wenn der Stil dieses Bildes wirklich etwa in der Mitte zwischen dem des Berliner und Sterzinger Altars steht, so dürfte die Ausführung der Tafeln etwa um 1450 fallen. Dann käme auch schon aus diesem Grunde Zeitbloms Mitarbeiterschaft nicht in Betracht. Denn damals war er höchstens ein Knabe. Ich sehe also in den Bildern lediglich eine Kompagniearbeit Schüchlins und Multschers, wobei aber die stilistischen Kennzeichen des ersteren durch die weitgehende Restauration Eigners sehr verwischt, dafür aber Züge Zeitbloms durch den Restaurator eingeschmuggelt worden sind[5]).

5) Dabei will ich zwei kürzlich von mir in der Sammlung des Fürsten vom Waldburg-Wolfegg-Waldsee im Schloß Wolfegg entdeckte Bilder Multschers erwähnen,

Eine künstlerische Beziehung Zeitbloms und Schüchlins könnte erst nachgewiesen werden, wenn wir Jugendbilder des ersteren ausfindig machen könnten, die an den letzteren erinnerten. In dieser Beziehung möchte ich auf das Bruchstück einer Altartafel in der städtischen Gemäldesammlung in Straßburg hinweisen, die aus Thann im Elsaß stammt und von Dehio einem südwestdeutschen Meister unter dem Einfluß Zeitbloms zugeschrieben wird.[6]) Ich verdanke ihre Kenntnis Herrn Dr. Franck-Oberaspach, der mir auch Photographien der Vorder- und Rückseite zur Verfügung gestellt hat. Danach möchte ich entschieden vermuten, daß es sich hier um ein Jugendwerk Zeitbloms handelt.

Dargestellt sind auf der Vorderseite in ganzer Figur auf Goldgrund stehend Christus und rechts neben ihm Johannes der Evangelist mit dem Schlangenkelch, Jakobus der Jüngere mit dem Walkerbaum und Jakobus der Ältere in Pilgertracht. Wahrscheinlich entsprachen diesen drei Figuren auf der linken Seite von Christus drei andere Apostel, die aber verloren gegangen sind. Damit würden wir, wie Dehio (brieflich) bemerkt, auf einen für Schwaben ungewöhnlich breiten Aufbau kommen, besonders, wenn wir die übrigen sechs Apostel noch rechts und links von diesen sieben Figuren annehmen müßten. Auf der Rückseite dieses Bildes befinden sich jetzt, zu zweien übereinander angeordnet und oben verstümmelt, vier Passionsszenen, nämlich Christus vor Pilatus und Kreuztragung, darunter Kreuzigung und Beweinung. Ob diese Bilder wirklich auf der Rückseite der Aposteltafeln gemalt sind, will Dehio (laut brieflicher Mitteilung) nicht mit Bestimmtheit behaupten, da sie sich in einem modernen Rahmen befinden, der eine genauere Untersuchung nicht zuläßt. Doch stimmt ihr Stil nach den Photographien von Dr. Franck, die mir vorliegen, ziemlich genau mit dem der Vorderseite überein, so daß an

---

82 cm hohe und 97 cm breite auf Tannenholz gemalte Darstellungen aus der Kreuzlegende: Kaiserin Helena erprobt das wahre Kreuz an einem Leichnam und Kaiser Heraklius bringt es nach Jerusalem. Auf den Rückseiten befinden sich Reste größerer Darstellungen, beim ersteren die Köpfe von 5 Personen mit einem Kreuz, beim letzteren eine Kreuzabnahme. Die Bilder, die in Wolfegg dem Aldegrever (!) zugeschrieben werden, sind aus Multschers früherer Zeit und stehen den Berliner Bildern, die ja aus dem Besitz derselben Familie stammen, noch ziemlich nahe. Die Entdeckung beweist, daß uns das Werk Multschers noch lange nicht vollständig bekannt ist. Ehe wir aber diese Übergangsbilder haben, können wir die Frage, ob derselbe Maler die Berliner und Sterzinger Bilder gemalt haben könne, nicht beantworten. Nebenbei gesagt ist der Tod des heiligen Franz im Besitze des Herzogs von Urach auf Schloß Lichtenstein, den Bayersdorfer auf Multscher zurückführen wollte, nicht von ihm, sondern vielmehr ein Schulbild des Meisters des Ehninger Altars.

6) Verzeichnis der städtischen Gemäldesammlung in Straßburg 2. Aufl. 1903 Nr. 5 mit Photographie eines Teiles.

der Zusammengehörigkeit schwerlich zu zweifeln ist. Eine Rekonstruktion des ganzen Altars ist nach diesem einen Fragment nicht möglich.

Nach den Mitteilungen Dr. Francks hatte ich gehofft, auf den Rückseiten Bilder Multschers oder seiner Schule zu finden. Auch Dehio möchte die rückseitigen Bilder einem Ausläufer der Multscherschen Schule zuschreiben. Dieser Ausläufer ist aber, wie ich vermute, kein anderer, als der junge Zeitblom selbst. Gesichter wie das des Hauptmanns rechts auf der Kreuzigung mit den für Zeitblom charakteristischen hochgewölbten und etwas schielenden Augen weisen mit Entschiedenheit auf seine Hand. Nach Dehio ist die Farbe heller und kühler, als es ihm bei Zeitblom in Erinnerung ist. Doch beruht diese Erinnerung wahrscheinlich auf dem älteren Zustande der in den braunen Galerieton hineingestimmten Stuttgarter Bilder, deren Unzuverlässigkeit in koloristischer Beziehung sich bei den während meiner Verwaltung vorgenommenen Reinigungen zur Genüge herausgestellt hat.[7]) Zeitblom hat in seinen gut erhaltenen Bildern eine helle, kühle, aber sehr feine und harmonische Farbenskala. Wenn Dr. Schricker ein früher auf dem Walkerbaum des Jakobus befindliches, bei der neuerdings stattgehabten Restauration weggeputztes *Z* richtig gelesen hat,[8]) so würde die Vermutung des Zeitblomschen Ursprungs dadurch auch eine äußere Stütze erhalten. Wie Riegel (Kunstgeschichtliche Vorträge S. 99) und Woltmann (Kunst im Elsaß S. 245) bei diesem Bilde auf Schongauer oder seine Werkstatt verfallen konnten, ist mir unverständlich, zumal da E. Förster (Gesch. d. d. Kunst II 204) und Lotz (Statistik II 513) schon Zeitblom genannt hatten.

Es gibt kein Bild Zeitbloms, das mit gleichem Recht wie dieses als ein Jugendwerk des Meisters in Anspruch genommen werden könnte. Denn wir wissen jetzt, daß die aus der Schloßkapelle (nicht Dorfkirche) von Kilchberg bei Tübingen stammenden Altarflügel der Stuttgarter Gemäldegalerie, mit denen neuerdings auch das seinerzeit zurückgebliebene plastische Mittelstück vereinigt worden ist,[9]) nichts mit einem 1478 datierten Altarfragment zu tun haben, das sich in der Dorfkirche daselbst befindet, daß also dieses Datum für ihre Entstehung nicht maßgebend sein kann. So ist uns denn überhaupt kein Bild Zeitbloms bekannt, das mit Sicherheit über die 90er Jahre des 15. Jahrhunderts zurückzudatieren wäre[10]). Um

---

7) Vgl. Verzeichnis der Gemäldesammlung im Kgl. Museum der bildenden Künste zu Stuttgart. Zweite Auflage 1907 Nr. 52, 61 und 69.

8) Kunstschätze in Elsaß-Lothringen (1895) Nr. 49. Kraus, Kunst und Altertum II, 655.

9) Vgl. Stuttgarter Katalog 2. Aufl. Nr. 48a—52 mit Abbildung.

10) Den Altar von Hausen im Museum vaterländischer Altertümer zu Stuttgart von 1488 halte ich nicht für ein Werk Zeitbloms, abgesehen davon, daß er übermalt und auch die Tradition über seine Stiftung verdächtig ist.

so wichtiger ist, daß wir in dem Altarfragment von Thann eine Probe seiner Kunst haben, die nach dem unbeholfenen schülerhaften Eindruck, den sie macht, nur aus seiner frühesten Zeit stammen kann. Zwar erkennt man die spätere Eigenart Zeitbloms, seinen Mangel an dramatischer Auffassung, seine Unfähigkeit, psychische Affekte in den Gesichtern zum Ausdruck zu bringen, in den Passionsszenen der Rückseite schon sehr gut, und die Typen der Gesichter sind, wie gesagt, für jeden Kenner des Meisters schon allein überzeugend. Auch in den graden langgestreckten Falten kündigt sich schon der spätere Stil an. Aber die untersetzten Proportionen und die großen runden Köpfe, vor allem aber die sehr ungeschickt bewegten Hände und die hölzernen, schlecht gezeichneten Füße verraten deutlich die Hand des Anfängers. Und gerade in diesen Zügen läßt sich ebenso wie in einigen Kopftypen ein gewisser Einfluß Schüchlins nicht verkennen.

Wenn Dehio und Franck hier etwas von Multschers Stil erkennen wollen, so will ich dem nicht gerade widersprechen. Ich habe selbst wiederholt behauptet, daß Zeitblom in gewisser Weise an den späteren Stil Multschers angeknüpft habe. Wenn bei der großen Dreifaltigkeit in der Sakristei des Ulmer Münsters bis auf die neueste Zeit beide Namen, Multscher und Zeitblom genannt werden konnten[11]), so geht schon daraus hervor, daß zwischen beiden Künstlern eine gewisse Verwandtschaft bestehen muß, wenn auch Zeitblom besonders in koloristischer und technischer Beziehung weit über seinen Vorgänger hinausgekommen ist. Eine gewisse Beziehung zwischen beiden wird ja auch dadurch wahrscheinlich, daß Multscher mit Zeitbloms Schwiegervater Schüchlin zusammen an den Altartafeln in Budapest gearbeitet hat. Jedenfalls stand von den älteren Ulmer Malern keiner dem vornehm ruhigen und stilvoll gemessenen Zeitblom näher, als der Meister der Sterzinger Altarbilder. Mit ihm kann derselbe sehr gut noch in seiner Jugend persönlich bekannt gewesen sein, da Multscher erst 1467 gestorben ist.

Sollte sich die Vermutung, daß das Bild aus Thann ein Jugendbild Zeitbloms sei, bestätigen, so wäre das insofern für die Biographie des Meisters von ganz besonderem Interesse, als dadurch die Frage angeregt würde, wie ein Bild des Ulmer Malers in eine Elsässer Kirche kommen

---

[11]) Vgl. Lange, Repertorium XVIII, 1905, S. 490. Übrigens ist das Bild seitdem in Pfleiderers Münsterwerk Taf. 36 publiziert, und zwar neben einem sicheren Bilde von Zeitblom, so daß jedermann die Richtigkeit meiner Bestimmung nachprüfen kann. Allerdings ist dabei festzuhalten, daß die Dreifaltigkeit sehr stark übermalt und dadurch im Stil verwässert ist. Auch Stadler, Multscher S. 168 spricht das Bild, wie ich während des Druckes sehe, dem Multscher ab, ohne sich aber meiner Bestimmung anzuschließen. Über die Farbe kann man bei dem jetzigen Zustande nicht mehr urteilen,

konnte. Die übrigen Bilder Zeitbloms, die aus seiner Ulmer Werkstatt hervorgegangen sind, verteilen sich alle auf Ulm und das eigentliche Schwaben. Sollte er das Altarbild von Thann auf seiner Wanderschaft, vielleicht im Auftrag eines Elsässers gemalt haben? Dürfte man daraus schließen, daß ihn diese Wanderschaft (wie später Dürer) nach Kolmar geführt habe? Oder vielleicht zu dem Meister des Amsterdamer Kabinetts oder einem anderen bedeutenderen Maler vom Mittel- oder Oberrhein? Über alle diese Fragen werden uns hoffentlich die schon seit einigen Jahren in Vorbereitung befindlichen Zeitblom-Studien zweier jüngerer Fachgenossen aufklären.

Die Wanderzeit Zeitbloms dürfte, wenn er um 1450 geboren ist, in den Anfang der 70er Jahre fallen. Daß er damals noch nicht Meister in Ulm war, kann man mit Sicherheit daraus schließen, daß er 1473 bei der Begründung der S. Lucasbruderschaft zu den Wengen, zu deren Schatzmeistern er 1499 gehörte, noch nicht beteiligt war (s. oben). Auf seine Jugenderinnerungen an Schüchlin und Multscher würden dann also Anregungen Schongauers während der Wanderschaft gefolgt sein. Aber er war damals schon auffallend fest in seinem Stil und hat jedenfalls von der Elsässer Schule, soviel ich sehe, wenig übernommen.

Eine gewisse Beziehung Zeitbloms zu Schongauer läßt sich vielleicht auch daraus entnehmen, daß der Ulmer Jörg Stocker, dessen Kunst ganz aus Schongauer herausgewachsen ist, wiederholt als Mitarbeiter Zeitbloms tätig war. Hierbei will ich etwas länger verweilen, da ich über dieses Verhältnis einiges neue Material beibringen kann.[12])

Jörg Stocker ist von 1484 bis 1512 regelmäßig in den Zinsbüchern des Kirchenbaupflegeamts aufgeführt, war also in diesen Jahren in Ulm ansässig. Auffallend ist, daß er sich nicht unter den Mitgliedern der S. Lucas-Bruderschaft in den Jahren 1473 und 1499 befindet. Einige jetzt verlorene Schriftstücke, die sich auf ihn bezogen, sind in Schmids Kollektaneen exzerpiert. Am Montag nach S. Jörgentag des Jahres 1491 bitten Bürgermeister und Rat der Stadt Ulm den Grafen Endrissen von Sunnenberg (Herrn von Scheer), dem Jörg Stocker die Tafel, die seine Diener oder Amtleute für den Grafen bei ihm bestellt haben, und wovon er ihnen ein Muster oder Visier behändigt hat, in Auftrag zu geben. Er werde allen Fleiß vorkehren, um sich von dem Grafen und dem ge-

[12]) Bisherige Literatur über Stocker: Weyermann, Nachrichten von Gelehrten, Künstlern usw. aus Ulm I, 487. II, 528 und Kunstblatt 1838, Nr. 66, Anm. 1. Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter 1840, S. 40. Naglers Künstlerlexikon XVII, 379. Klemm, Münsterblätter 1883, S. 95. Probst im Archiv f. christl. Kunst 1893, S. 9., besonders aber Pückler-Limpurg, Martin Schaffner 1899, S. 47ff., wo auch die ältere Literatur angegeben ist. Meine neuen archivalischen Angaben verdanke ich Herrn Dr. Müller.

meinen Manne Lob und Dank zu erholen. Für eine Tafel in der Neithart-Kapelle des Ulmer Münsters zu malen erhält er 40 fl. und für eine auf Herrn Symons Altar daselbst (so hieß dieser offenbar nachdem Namen des Kaplans) 35 fl. Im Jahre 1495 Freitag nach Oswald erlassen Bürgermeister und Rat eine Anmahnung an Wilhelm von Stotzingen wegen einer Schuld von 80 fl., die die Heiligenpfleger von Dischingen dem Jörg Stocker für eine Tafel oder Werk in der Kirche zu Dischingen schuldig seien.

Einige dieser Bilder hat man mit noch erhaltenen Werken Stockers identifizieren wollen, ob mit Recht, läßt sich kaum sagen. So will man z. B. die Tafel für den Grafen Endris von Sunnenberg in dem Ennetacher Altar wiedererkennen, dessen Flügel sich jetzt in der fürstlichen Gemäldegalerie zu Sigmaringen befinden (siehe unten). Die für die Neithart-Kapelle gemalte Tafel, in der wir wohl ein Epitaph zu erkennen haben, hat man mit einer noch in derselben befindlichen, höchstens der Werkstatt Stockers angehörigen Beweinung Christi identifizieren wollen, die uns später noch beschäftigen wird. Sie kommt ihres geringen Wertes wegen hierfür weniger in Betracht, als ein anderes ebendort befindliches Epitaph, auf dem Christus als Weltenrichter und sieben Szenen aus dem Leben der Maria dargestellt sind (siehe unten). »Herrn Symons Altar« dürfen wir vielleicht in einem I S (Jörg Stocker?) gezeichneten und 1491 datierten Altar derselben Neithart-Kapelle erkennen, von dem allerdings nur das plastische Mittelstück, eine Anzahl stehender Heiligenfiguren darstellend, erhalten ist.[13]) Die Flügelbilder zeigten nach Weyermann die vier knienden Söhne des Bürgermeisters Matthäus Neithart, Jörg, Peter, Sebastian und Matthäus. Sie sind jetzt nicht mehr vorhanden. Das Mittelstück eigentlich ebensowenig, da es neuerdings modern bemalt und vergoldet ist, also seinen Altertumswert verloren hat.[14])

Die Nachrichten, die wir sonst über die Familie Stocker haben, lehren sie uns als alte Ulmer Familie, die bis ins 13. Jahrhundert zurückging, kennen und beweisen, daß im 15. Jahrhundert besonders Ärzte und Maler aus ihr hervorgegangen sind. Ein Maler Anton Stocker und die Ärzte Nikolaus und Jörg werden erwähnt. Wie sie mit unserem Jörg Stocker verwandt waren, ist nicht bekannt. Die beiden Stadtärzte, Onkel und Neffe, hatten um 1450—1460 weit über die Mauern Ulms hinaus Ruf und wurden in Krankheitsfällen von verschiedenen Fürsten nach auswärts erbeten.

---

13) Abgebildet bei Pfleiderer, das Münster zu Ulm 1905 Taf. 30. Weyermann deutete das Monogramm I. S. irrtümlich auf Jörg Syrlin.

14) Vgl. K. Lange in der Schwäbischen Chronik 1906 Nr. 371, 11. August und Ulmer Tageblatt Nr. 196. 23. August.

Möglicherweise gab es neben Jörg Stocker noch einen jüngeren Maler desselben Namens. Wenigstens befindet sich in der Pfarrkirche S. Martin in Oberstadion OA. Ehingen auf einem Seitenaltar ein Werk mit plastischem Mittelschrein, dessen Flügel außen mit einem beim Zuklappen sichtbar werdenden Erzengel Michael mit der Seelenwage (über beide Flügel hinübergehend) bemalt sind. Links an der Schmalseite des Altars steht die Inschrift: »Jörg Stocker von Ulm 1520 erbaut, Mayer von Saulgau 1864 renoviert.« Sie ist zwar, wie der Wortlaut zeigt, frech modernisiert worden, muß aber auf eine alte Inschrift zurückgehen, da schon Weyermann diesen Altar als Werk Stockers nennt. Von unserem Stocker ist er nun freilich nicht. Denn wenn dieser auch im Jahre 1520 allenfalls noch gelebt haben könnte, so ist doch der Stil des Bildes viel entwickelter als der der gleich zu besprechenden authentischen Werke Stockers. Er weist vielmehr auf einen Künstler, der etwa in der Art und Weise Schaffners oder Strigels malte. Das Bild könnte also höchstens von einem Sohne oder jüngeren Verwandten Jörg Stockers stammen, der etwa aus der Schule des letzteren hervorgegangen wäre.

Als Künstler ist uns Stocker erst dadurch nähergetreten, daß er sich als Urheber von vier Altarflügeln in der fürstlichen Galerie in Sigmaringen entpuppte, die aus Ennetach OA. Saulgau stammen. Diese vier Flügel zeigen (teilweise auf der Rückseite) fünf Bilder: die Verkündigung, die Geburt Christi, die Beschneidung, die Anbetung der Könige und die Kreuztragung. Da sich auf dem Gewandsaum Christi in dem letzteren Bilde der Name MARTIN SCHAFFNER befindet, so schrieb man sie früher diesem Maler zu, obwohl sie mit seinem uns wohlbekannten Stil gar nichts gemein haben. Der Beweis, daß sie vielmehr von Stocker stammen, wurde mit Hilfe der in Ennetach zurückgebliebenen, neuerdings auch nach Sigmaringen verbrachten Predella des Altarwerks geführt, die den Namen dieses Künstlers und das Jahr der Weihung 1496 enthält. Diese Predella, die, wie ich nach genauer Untersuchung versichern kann, zweifellos zu den Sigmaringer Tafeln gehört, ist 3,14 m lang und in der Mitte mit Rücksicht auf die über ihr in verschiedener Höhe stehenden plastischen Figuren des Hauptschreins abgetreppt. Sie trägt folgende golden auf blauem Grunde aufgetragene in gotischer Majuskel ausgeführte Inschrift, aus der man die Bedeutung dieser fünf jetzt verloren gegangenen plastischen Figuren ablesen kann, die im Mittelschrein und auf den Innenseiten der ihm zunächst befindlichen Flügel standen. Unter Maria, die in der Mitte stand, liest man: Salve regina mater misericordie vite dulcedo et spes nostra salve ate (sic) clamamus exules filie sue ate (sic) suspiramus gementes et flentes in hac lacrimarum falle (sic) eia ergo advocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos converte et ihesum benedictum

fructum ventris tui nobis post hoc exilium ostende o clemens o pia o dulcis virgo Maria amen. Rechts (unter den Heiligen Cyprianus und Nikolaus) standen die Namen Sanctus Ciprianus eps̄ doctor insignis catolicus eclesie und Sanctus Nicolaus eps̄. Zwischen beiden steht die Künstlerinschrift: ioerg Stocker Maler hat dise Tafel uf gesetzt uf St. Johans Tag im Sumer 1496. Links von der Mitte (unter den heiligen Cornelius und Sebastian) steht: Cornelius Papa et Martyr n̄cione Ramanus (sic) celebre nomen habet et super morbum caducum maximam pecatam (potestatem?) accepit a domino. Sanctus Sebastionus (sic)anno domini 1496.

Da nun wie gesagt auf einem dieser Bilder, und zwar auf dem Saume des blauen Mantels Christi in der Kreuztragung, der Name Schaffners steht, so muß dieser als Gehilfe Stockers bei der Arbeit tätig gewesen sein. Der Stil der Bilder ist ziemlich einheitlich, Schaffners Beihilfe wird sich also im wesentlichen auf die Ausführung der von Stocker entworfenen Kompositionen beschränkt haben. Höchstens könnten einige Köpfe, die einen etwas volleren und entwickelteren Typus zeigen, auch in der Erfindung auf ihn zurückgehen.

Leider sind die Bilder, abgesehen von der kleinen Aufnahme der Kreuztragung bei Pückler-Limpurg, noch immer nicht photographiert worden. Man kann sich aber eine sehr gute Vorstellung von Stockers Stil nach den von Hoefle in Augsburg angefertigten Photographien der vier aus Knorringen stammenden Tafeln des Augsburger Doms bilden, die schon von Scheibler mit Recht derselben Hand wie die Sigmaringer Tafeln zugeschrieben worden sind. Sie stellen dar: die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, den Tod und die Krönung der Maria.

Sodann hat Pückler-Limpurg mit Recht darauf hingewiesen, daß ein aus zwei Teilen bestehendes Epitaph Heinrich Neitharts des Älteren in der Neithart-Kapelle des Ulmer Münsters auf dieselbe Hand zurückgeht, was gewiß kein Zufall sei, da Stocker nach den Angaben des Prälaten Schmid (s. oben S. 429) zwei Bilder für die Neithart-Kapelle gemalt habe, die höchst wahrscheinlich beide im Auftrag von Mitgliedern der Familie Neithart ausgeführt seien. In der Tat ist das Zusammentreffen dieser Angaben mit dem Vorhandensein eines Bildes in der Neithart-Kapelle, das im Stil mit dem auf ganz anderem Wege als Werk Stockers erwiesenen Ennetacher Altar übereinstimmt, ein schlagender Beweis dafür, daß das eine der vom Prälaten Schmid erwähnten Bilder der Neithart-Kapelle in der Tat eben dieses Epitaph ist. Es stellt in seinem oberen wie es scheint früher gemalten Teil, der sich in seiner Form der Linie des Gewölbes anschließt, Christus als Weltenrichter zwischen Maria und Johannes, in seinem unteren 1509 gemalten Teile auf sieben recht-

eckigen in zwei Reihen geordneten Feldern das Leben der Maria dar.[15])

Diese Darstellung des Weltenrichters erlaubt uns, ein Bild in der Alten Pinakothek in München Nr. 182 (Pigmentdruck von Bruckmann) mit Sicherheit demselben Meister zuzuschreiben: »Christus als Weltenrichter in farbiger Mandorla auf dem Regenbogen thronend, zu seinen Füßen die Weltkugel, zu beiden Seiten Maria und Johannes der Täufer, dazwischen posaunende Engel. Unten Szenen der Auferstehung: Geflügelte Teufel und Engel scheiden die Bösen und Guten. Lünettenbild auf Holz mit gemustertem Grunde.« (Katalog von 1904.)

Auch hier haben wir es offenbar mit einem Epitaph zu tun, das den oberen Teil einer Kapellenwand verzierte und sich deshalb in seinem oberen Umriß der Linie des Gewölbes anschloß. Das Bild hängt im ersten (deutschen) Saale so hoch, daß man es nicht genau untersuchen kann. Aber der Vergleich des Bruckmannschen Pigmentdruckes mit der Abbildung des Neithartschen Epitaphs bei Pfleiderer wird jedermann von der Richtigkeit der Zuweisung überzeugen.

Zu dieser Gruppe der Weltgerichtsbilder gehört auch die Rückseite des großen Hauptaltars der Pfarrkirche S. Martin in Oberstadion OA. Ehingen, die ich im Sommer 1905 auf der dortigen »Heiligenbühne« gefunden habe, und die auf meinen Antrag leihweise an die Stuttgarter Gemäldegalerie abgegeben worden ist.[16]) Die Vorderseite des Altars zeigte in der Mitte eine jetzt verloren gegangene lebensgroße plastisch ausgeführte Kreuzigung. Auf den beiden zweiseitig bemalten Flügeln, die sich noch in Oberstadion befinden, waren innen zwei Gruppen von je drei Heiligen, links Petrus, Katharina und Bischof Konrad von Konstanz (mit der Spinne in der Patene), rechts Paulus, Dorothea (mit dem Christusknaben und dem Rosenkörbchen) und Ulrich (mit dem Fisch), außen zwei Passionsszenen, links die Kreuztragung, rechts die Grablegung dargestellt. Das jetzt in Stuttgart befindliche jüngste Gericht, bei dem das rechte Drittel der Komposition fehlt, bildete die Rückseite des plastischen Mittelschreins und zeigt oben (etwas verstümmelt) Christus als Weltenrichter zwischen Maria und Johannes, links die Apostel auf Wolken thronend, unten die Auferstehenden, links die Einführung der Seligen ins Paradies, rechts die Verdammten, die in die Hölle gezogen werden. An Stelle des alten Altars, zu dem diese Fragmente gehörten, hat man bei der neuerlichen Restauration der Kirche einen modernen gesetzt, in den die beiden Flügel drehbar

---

[15]) Abbildungen bei Pfleiderer, das Münster zu Ulm S. 47 und Taf. 36.

[16]) Vgl. K. Lange, das jüngste Gericht von Jörg Stocker in der Stuttgarter Gemäldegalerie. Schwäbische Chronik Nr. 502, 27. Oktober 1906. Stuttgarter Katalog, 2. Auflage Nr. 29b.

eingefügt sind, während man für die Rückseite keine Verwendung hatte[17]).

Unter den übrigen Altären der Pfarrkirche von Oberstadion befinden sich noch mehrere, die mit Bildern von Jörg Stocker oder seinen Schülern verziert sind, die man aber zum Teil wohl erst in neuerer Zeit so zusammengesetzt hat, wie sie jetzt erscheinen. So möchte ich z. B. den heiligen Petrus und Papst Urban auf dem S. Veits-Altar unserem Künster zuschreiben. Auch der schöne primitive Marienaltar von 1458, der kunsthistorisch noch nicht genügend gewürdigt ist, hat zwei beiderseits bemalte spätere Flügel, die von Stocker stammen, links innen Johannes den Täufer, außen Nothburga mit neun Kindern, rechts innen Johannes den Evangelisten, außen Verena mit Kamm und Topf. Sie zeigen einen etwas entwickelteren Stil, stammen also wohl aus Stockers späterer Zeit. Auch die beiden Flügel des Georgs-Altars daselbst schreibe ich Stocker zu. Sie enthalten links den heiligen Christoph, rechts den heiligen Sebastian.

Endlich fand ich auf der Heiligenbühne in Oberstadion noch eine weibliche Heilige (Brigitta?) mit der Kerze in der Hand, die Haack mit Unrecht dem Schüchlin gibt (Schüchlin S. 32), die aber ein schwaches Schulbild Stockers ist.

Sicher von Stocker ist auch eine Grablegung Christi in der Bamberger Galerie, die dort dem Schüchlin zugeschrieben wird, was schon Haack, Schüchlin S. 31 (Abbildung Taf. III) mit Recht zurückgewiesen hat.

Ferner entdeckte ich vor kurzem im Darmstädter Landesmuseum einen heiligen Stephanus, der dort dem Zeitblom zugeschrieben wird, aber ein unverkennbarer Stocker ist. Einen knienden Johannes den Täufer von einem jüngsten Gericht, der sich jetzt in der Sammlung des Schlosses Wolfegg befindet und aus Blaubeuren stammen soll, habe ich mir als Schulbild Jörg Stockers notirt.

Ich zweifle nicht daran, daß, wenn man die württembergischen Kirchen systematisch absuchen wollte, sich noch manches Bild des Meisters finden würde. Hat man sich seinen Stil erst einmal eingeprägt, so ist er sehr leicht zu erkennen. Wir haben ihn als den Hauptvertreter des Schongauerschen Einflusses in der schwäbischen Malerei aufzufaseen. Mag ihm nun die Kenntnis Schongauerscher Kompositionen durch die

---

[17]) Die genannten Weltgerichtsbilder legen die Frage nahe, ob nicht auch das große Wandgemälde des Weltgerichts über dem Triumphbogen des Ulmer Münsters von 1471 von Stocker sei. Leider ist das nicht mehr zu entscheiden, da das Bild bei der Restauration durch Weinmayer in München im Sommer 1880 in rücksichtsloser Weise übermalt und modernisiert worden ist, was ausdrücklich gegenüber anderen Urteilen konstatiert sein mag. Übrigens weisen die untersetzten Proportionen der Figuren mehr auf Schüchlin als auf Stocker. Mit Herlin hat das Bild nichts zu tun.

Kupferstiche des Meisters oder durch eine Reise nach Kolmar, oder auch durch den persönlichen Einfluß Ludwig Schongauers zugekommen sein, der 1479 in Ulm das Bürgerrecht erwarb und möglicherweise bis zu seiner Übersiedelung nach Augsburg im Jahre 1486 daselbst wohnhaft war, jedenfalls ist für seine Kompositionen der Anschluß an Schongauersche Motive bezeichnend. Und zwar handelt es sich dabei meistens nicht um eine genaue Nachahmung, wohl aber um die freie Verwendung von Figuren oder Gruppen aus Schongauerschen Kupferstichen. Auch in der Formengebung Stockers ist der Einfluß Schongauers unverkennbar. Zwar sind seine Figuren in der Regel schlanker und haben kleinere Köpfe als diejenigen des Kolmarer Meisters. Aber in der Zeichnung der Glieder, z. B. der stark eingezogenen Taille bei nackten Körpern, den dürren Unterschenkeln und großen Füßen mit schräg abgeschnittenen harten Zehen, den langen spinnenartigen Fingern, die oft in ungeschickter Weise gekrallt sind, dann vor allem in den kurzfaltigen, eckig geknitterten Gewändern zeigt sich der Einfluß des Kolmarer Meisters sehr deutlich. Die Gesichter sind blaß in der Farbe und in der Regel ziemlich leer im Ausdruck. Zuweilen haben sie mit ihren großen überhängenden Nasen geradezu etwas Dummes. Immerhin bestrebt sich der Meister in der Regel, auch den Gefühlsausdruck in sehr deutlicher Weise hervorzuheben, wobei er leicht ins Übertriebene und Grimassenhafte verfällt. Auf gewisse Eigenheiten, wie den Ansatz der Hand an das Handgelenk, die rechteckig umgebogenen Faltenaugen, den federartigen Baumschlag, den schon Pückler-Limpurg bemerkt hat, wird man leicht aufmerksam werden. Die Farben seiner Bilder sind gedämpft und in geschickter Weise zusammengestimmt, wobei eine Vorliebe für duffes Braun auffällt. Die gepreßten Brokatgewänder haben meistens ihr Gold eingebüßt. Auf allen Bildern Stockers kehren die meist sinnlosen Sauminschriften wieder, in denen sich aber doch zuweilen, wie das Beispiel der Namensbezeichnung Schaffners lehrt, Namen verbergen[18]). Die Form der Buchstaben, Mischung von gotischer Unziale und lateinischer Kapitale kann ebenso wie die der Ornamente des damaszierten Goldgrundes als wichtiges Kennzeichen für seine Hand oder wenigstens für Atelierzusammenhang mit ihm dienen. Seine Freude an dekorativen Sauminschriften ist auf Zeitblom, Schaffner, den Meister von Sigmaringen und andere Ulmer übergegangen.

Alles in allem stellt sich Stocker als ein Talent zweiten oder gar dritten Ranges dar. An die führenden Meister der Ulmer Schule, besonders Multscher in der älteren, Zeitblom in der jüngeren Generation reicht er nicht

---

[18]) So steht z. B. auf demselben Sigmaringer Bilde, auf dem der Name Schaffners steht, auch das Wort Wiland.

heran. Er macht den Eindruck eines Unternehmers, in dessen Werkstatt die Plastik ebenso wie die Malerei ausgeübt und manch großes Altarwerk fertig gestellt wurde, wobei natürlich jüngere Künstler in größerer Zahl beschäftigt werden mußten. Danach dürfte ihm in der Geschichte der schwäbischen Malerei eine ähnliche Rolle zukommen wie dem Wolgemut in der der fränkischen, und man würde sich nicht wundern, wenn aus seiner Werkstatt auch außer Schaffner noch andere tüchtige Maler der jüngeren Generation hervorgegangen wären. Daß er auf diese einen starken stilistischen Einfluß ausgeübt habe, würde man darum nicht notwendig voraussetzen müssen. Schaffner z. B. hat sehr wenig von ihm angenommen, und wenn sein Name sich nicht auf einem Bilde Stockers fände, so würde kein Mensch auf den Gedanken kommen, ihn als einen Schüler des letzteren zu bezeichnen.

Eine bisher völlig rätselhafte Figur in der schwäbischen Kunstgeschichte ist Jacob Acker. Man wirft mit diesem Namen von alters her um sich, als handele es sich um eine künstlerisch deutlich erkennbare Persönlichkeit. Davon kann aber nicht die Rede sein. Von seinem Leben wissen wir (nach freundlicher Mitteilung Dr. Müllers) nur folgendes: In den Jahrbüchern (Jahresrechnungen) des Pfarrkirchen-Baupflege-Amts steht nuter 1461/62: Gemain ußgeben: Item 3 ß dem jungen Acker von ains glaß wegen vff fritag nauch Oßwald im lxl. jar. 1466: Gemain ußgeben: Item ij ll. x ß dem aggker von den dry gleser zu machen in dem klain stüblin uff fritag nach omnium sanctorum. 1471–1472 Antwerklüten Iren lun: Item dem Jacob Acker gelihen iiii fl. vff fritag nauch viti Im lxxj Jar vn mer Im gelihen v fl. vff fritag nauch viti Im lxxj jar. Item Im mer xxx v ß vnd ward gar bezalt vff Dornstag vor anthoni Im l xx ii jar. Daraus geht also nur hervor, daß es einen älteren und einen jüngeren Acker gab, daß der letztere Jakob hieß und in den Jahren 1461—1472 für die Stadt Ulm beschäftigt war, besonders mit dem Zeichnen oder Herstellen von Glasgemälden. Den älteren Ulmer Lokalforschern müssen noch mehr Notizen zur Verfügung gestanden haben. Grüneisen und Mauch (Ulms Kunstleben im Mittelalter 1840 S. 41) kennen eine ganze Familie des Namens. Hans und Peter Acker (1430—1460) wären danach Brüder gewesen, Michael Acker soll im Jahre 1446 begegnen, Hans im Jahre 1441 das Kruzifix am ehemaligen Göcklinger Tor ausgeführt haben. Jakob Acker hätte im Jahre 1473 die Orgelflügel im Münster gemalt, welche jedoch bei der Einführung der Reformation zerstört worden sind. In den Verhandlungen des Ulmer Vereins für Kunst und Altertum II, S. 20 (1844) wird zum erstenmal der Altar in der Gottesackerkirche zu Rißtissen südlich von Ulm mit der von 1483 stammenden Inschrift Jakob Ackers erwähnt, und ebendort Neue Reihe III (1871) S. 8 wird die Vermutung ausgesprochen, daß ein Zeichen auf dem Altar von Blaubeuren dasjenige Ackers sei. Auch Hassler

(Ulms Kunstgeschichte im Mittelalter S. 119) machte auf die Altarflügel von Rißtissen aufmerksam und wollte danach in Acker einen dem Zeitblom und Schüchlin zwar nicht ebenbürtigen, aber doch keineswegs unbedeutenden Meister erkennen, von dem vielleicht auch der heilige Veit und die heilige Ursula in der Sammlung vaterländischer Altertümer zu Stuttgart stammten, und der auch an dem Blaubeurener Altar mitgearbeitet habe. Keppler endlich (Württembergs Kunstaltertümer S. 26, 75, 76 u. 80) schreibt dem Acker von Ulm sogar vier Werke frageweise zu: vier Passionsdarstellungen des Hochaltars der Kirche St. Alban in Mettenberg, acht (neuerdings von Hauser restaurierte) Passionsbilder in Munderkingen, einen Altar in Ersingen und den erwähnten Altar der katholischen S. Leonhards-Kapelle auf dem Gottesacker von Rißtissen OA. Ehingen. Von diesen Werken haben die beiden ersteren nichts mit Acker zu tun. Bezeichnet ist nur das letzte (an der rechten Schmalseite in gotischer Minuskel), und zwar: Ich. iacob. acker ma/ler. von. ulm hon. disse. dafel gemacht. uf / des. hailligen kruik. tag. am herpſſt Anno dni m cccc lxxxiij iar.

Aber auch hier ist es jetzt so gut wie unmöglich, die Hand Ackers festzustellen, da fast alle Malereien des Altars völlig verrestauriert, d. h. übermalt sind. Ich vermute sogar, daß sie schon vor der Restauration verschiedene Hände zeigten. Der plastische Mittelschrein ist in ganz anderem Stil gehalten als die Malereien der Flügel (Innen die Heiligen Agnes, Margaretha, Ursula, Brigitta, außen S. Leonhard, Georg, Martin und ein Heiliger mit Kerze) und der Predella (Christus und die Apostel). Auch diese gehen wieder im Stil gar nicht zusammen, die männlichen Figuren sind sicher von anderer Hand als die weiblichen, die vordere Predella stimmt wieder mit diesen gar nicht überein. Endlich ist auf der Rückseite ein handwerksmäßiges jüngstes Gericht und darunter eine Predella mit der Halbfigur des Schmerzensmannes zwischen Maria und Johannes angebracht, die im Stil gar nichts miteinander und mit den übrigen Bildern zu tun haben. Ich glaube, vom plastischen Mittelschrein abgesehen, schon den Proportionen und der Zeichnung der Figuren nach mindestens fünf Hände unterscheiden zu können, doch sind mir die meisten derselben ganz gleichgültig, da sich fast keines dieser Bilder in seinem ursprünglichen Zustande erhalten hat.

Das einzige leidlich intakte Stück des Altars ist die Predella der Rückseite, der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes in Halbfiguren. Sie gehört einem etwas handwerksmäßigen Nachfolger des Multscher an, der an dem Altar wahrscheinlich weiter nichts als dieses Stück gemalt hat. Im Sommer 1905 machte ich den Pfarrer darauf aufmerksam, daß sich bei diesem Bilde Farbstücke vom Grunde loslösten, und erbot mich, seine Restauration in Stuttgart zu überwachen.

Bald darauf wurde es aber an das Landeskonservatorium geschickt und dort hinter dem Rücken des Landeskonservators mit einem schönen neuen roten Hintergrunde versehen. Noch ein paar Jahre, und auch an diesem Bilde wird kein alter Pinselstrich mehr zu sehen sein. Denn wenn solche Bilder an Ort und Stelle bleiben, erfordern sie infolge des stetigen Temperaturwechsels in unseren Kirchen immer neue Wiederherstellungen, und kein Mensch kann dafür garantieren, daß diese in dezenter Weise ausgeführt werden[19]). Ob nun der Maler dieser Predella Jakob Acker ist, oder ob wir dessen Hand unter der Übermalung eines der übrigen Bilder vorauszusetzen haben, weiß ich nicht. Seitdem fast der ganze Altar übermalt ist, hat er natürlich seinen Wert verloren, und es lohnt sich nicht mehr, ihn aufzusuchen. Ich halte es nach dem ungefähr zu erkennenden Habitus der Figuren nicht für unmöglich, daß auch Stocker an der Arbeit beteiligt war. Dann würde ein Zusammenarbeiten des wahrscheinlich älteren Acker mit dem jüngeren Stocker anzunehmen sein.

In der evangelischen Kirche des benachbarten Ersingen befindet sich ebenfalls ein Altar, der (von Keppler) auf Acker zurückgeführt wird, offenbar weil er im Stil dem von Rißtissen ähnlich ist: Plastisches Mittelstück mit Madonna und mehreren Heiligen, auf den Flügeln in Malerei links Nikolaus und Erasmus, rechts Martin und Georg, außen die Verkündigung, auf der Predella Christus zwischen den zwölf Aposteln. Nur die letzteren sind gut, die übrigen Bilder schlecht restauriert, so daß kein alter Pinselstrich mehr zu erkennen ist. Ein jüngstes Gericht auf der Rückseite ist ganz überschmiert. Auch dieses Bild lohnt es sich nicht mehr aufzusuchen.

Während Stocker in diesen Fällen nur als Mitarbeiter eines älteren Malers in Betracht kommen kann, hat er sonst, wie es scheint, seine Kompagniegeschäfte meistens mit jüngeren Künstlern gemacht. Das klassische Beispiel dafür ist der große Altar der Klosterkirche von Blaubeuren, der von jeher den Kennern der altschwäbischen Malerei viel Kopfzerbrechen verursacht hat. Ich kann auf dieses prachtvolle und umfangreiche Werk hier nicht in extenso eingehen, zumal wir ohne Zweifel eine genaue Analyse desselben in den in Vorbereitung befindlichen Arbeiten über Zeitblom erwarten dürfen. Ich möchte nur betonen, daß seit unserer genaueren Kenntnis Stockers die Frage nach dem oder den Urhebern dieses Werkes in ein neues Stadium getreten ist. Die früheren Hypothesen in bezug auf die Teilnahme verschiedener Künstler daran findet man in der Übersicht zusammengestellt, die

[19]) Überdies ist das besagte Bild nach seiner Restauration nicht an seine ursprüngliche Stelle zurückgebracht, sondern an die Orgelempore versetzt worden. Das nennt man dann die alten Bilder in ihrer ursprünglichen Umgebung belassen!

Max Bach der photographischen Publikation von Baur vorausgeschickt hat[20]). Danach sind bisher nicht weniger als sechs Maler genannt worden: Hans Acker (auf Grund eines angeblichen Monogramms, das sich aus *H* und *A* zusammensetzt), Jörg Stocker, Friedrich Herlin, Martin Schaffner, Bernhard Strigel und vor allen Dingen Zeitblom. Für den ersten Eindruck ist der Stil des letzteren ohne Zweifel der am meisten durchschlagende, und man begreift wohl, daß z. B. R. Vischer den Altar im wesentlichen ihm zugeschrieben hat. Bei genauerer Vergleichung stellt sich aber heraus, daß wir es hier mit einer Kompagniearbeit zu tun haben, bei der es ohne urkundliche Daten schwer ist, den eigentlich führenden Meister, der den Auftrag bekommen hat, zu ermitteln. Es ist nicht nötig, anzunehmen, daß die verschiedenen Teilnehmer als Gesellen in der Werkstatt des Unternehmers tätig gewesen sind. Ebensogut kann man sich die Entstehung so vorstellen, daß der führende Meister die verschiedenen Tafeln, und zwar zum Teil nach ihrer inhaltlichen Zusammengehörigkeit gruppiert, an selbständige Meister in Auftrag gab. Die Entstehung fällt in die 90er Jahre des 15. Jahrhunderts. Damals war Zeitblom längst selbständig. Es ist deshalb ausgeschlossen, daß er, wenn ein älterer Künstler den Auftrag erhielt, in der Stellung eines Gesellen bei diesem gearbeitet hätte. Eher könnte man annehmen, daß ihm der Auftrag für das Ganze geworden sei, und daß er bei der Ausführung verschiedene, vielleicht auch ältere Künstler beschäftigt habe.

Unter diesen glaube ich nun Jörg Stocker mit Bestimmtheit zu erkennen. Von ihm stammen meiner Meinung nach: Zacharias im Tempel, die Heimsuchung, das Martyrium des Johannes, Salome, die der Herodias das Haupt des Täufers überreicht, die Bestattung seines Leichnams und die Deposition seines Hauptes. Man wird in diesen Bildern alle Züge wiederfinden, die ich oben als für Stocker charakteristisch nach seinen nachweislichen Werken aufgeführt habe. Die verschiedenen Gesellen Stockers, die hier mitgeholfen haben, kann ich bisher noch nicht unterscheiden. Daß zu ihnen auch Schaffner gehört, ist angesichts der Tatsache, daß er 1496 Stocker bei den Ennetacher Bildern unterstützt hat, sehr wahrscheinlich.

Von Zeitblom dagegen sind ganz sicher: die Halbfiguren der Evangelisten mit dem Lamm auf den Türen der Predella, das Ecce agnus dei (Johannes, der auf Christus weist), die Taufe Christi im Jordan, Johannis Strafpredigt vor Herodes und die Gefangennahme des Johannes. Dagegen scheint er die Szenen, wo Johannes einen älteren Mann tauft, die Be-

---

20) Der Hochaltar und das Gestühl im Chor der Klosterkirche zu Blaubeuren, herausgegeben v. Karl Baur, ohne Jahr. Verlag der Fr. Mangoldschen Buchhandlung in Blaubeuren.

schneidung und den Tod der Maria nicht ganz gemalt zu haben, obwohl ich ihm auch an diesen Bildern einen gewissen Anteil zuschreiben möchte.

Von einem mir unbekannten Künstler stammt Johannis Auszug in die Wüste und Johannis Predigt in der Wüste. Daß auch andere von den jüngeren schwäbischen Malern wie Strigel und der Meister von Sigmaringen an diesem Altar beteiligt waren, halte ich für sehr wahrscheinlich, doch kann ich es nicht bestimmt nachweisen. Auf Schaffner möchte ich einige Köpfe von derberem und breiterem Typus, z. B. das ganz porträtmäßig behandelte Gesicht eines älteren bartlosen Mannes, das zweimal, auf der Strafpredigt vor Herodes und auf der Gefangennahme des Johannes, vorkommt, sowie das Gesicht des Gefangenenaufsehers auf der letzteren, ferner den Kopf des Alten links auf der Deposition des Hauptes und einige Köpfe in dem Auszug in die Wüste und der Bußpredigt zurückführen. Über die bei Baur nicht abgebildeten Teile des Altars behalte ich mir das Urteil bis auf eine neue Besichtigung des Originals vor.

Das Zusammenarbeiten Stockers und Zeitbloms an einem und demselben Altarwerke regt die Frage nach den persönlichen Beziehungen beider an. Leider können wir dies mit dem bisher vorliegenden Material nicht beantworten. Die Lebensdaten beider Künstler fallen ungefähr zusammen (Stocker 1484—1512, Zeitblom 1484 bis nach 1518), bei keinem von beiden kennen wir das Geburtsjahr. Dem Stil nach scheint aber Stocker der ältere von ihnen gewesen zu sein. Es wäre nicht unmöglich, daß er es war, der Zeitblom zur Wanderschaft nach dem Elsaß ermunterte. Denn er selbst hat, wie gesagt, einen sehr starken Einfluß Schongauers erfahren. Die Vermutung Pückler-Limpurgs, er sei ein Schüler Zeitbloms gewesen, trifft schwerlich das Richtige. Eher wäre das Gegenteil möglich, daß nämlich Zeitblom (ebenso wie Schaffner) Schüler Stockers gewesen sei. Doch muß jedenfalls so viel gesagt werden, daß die stilistischen Beziehungen zwischen beiden Künstlern sehr gering sind. Schon die ruhige schlichte und feierliche Kompositionsweise des jüngeren Meisters hat mit der unruhigen Art, z. B. den gehäuften Falten des älteren wenig zu tun. Die Ähnlichkeit zwischen beiden beschränkt sich eigentlich ganz auf Äußerlichkeiten wie die Musterung des Goldhintergrundes und die Freude an dekorativen Sauminschriften. Demnach wird man vielleicht eher an ein Freundschafts-, als an ein Schülerverhältnis denken müssen. Beide Maler waren dem Anschein nach sehr beschäftigt und dürften sich häufig gegenseitig ausgeholfen haben.

Ein Zusammenarbeiten Stockers und Zeitbloms glaube ich auch in dem oben S. 432 erwähnten jüngsten Gericht der älteren Pinakothek in München zu erkennen. Wenigstens scheint mir nach der Bruckmann-

schen Photographie, daß einige Köpfe der Auferstehenden links den Gesichtstypus Zeitbloms in unverkennbarer Weise zeigen. Sollte sich das bei einer genaueren Untersuchung des Bildes, die ich bisher nicht vornehmen konnte, bestätigen, so würde diese Beteiligung an einem sonst im wesentlichen von Stocker gemalten Bilde der Annahme, daß Zeitblom der jüngere von beiden war, günstig sein.

Allzuviel Gewicht möchte ich übrigens hierauf nicht legen, da mir neuerdings auch ein entgegengesetztes Beispiel bekannt geworden ist, nämlich ein Altar Zeitbloms, bei dem dieser sich der Beihilfe Stockers bedient hat.

(Schluß folgt.)

Wer ist das Gothaer Liebespaar?

Von **Karl Siebert.**

Diese naheliegende Frage hat sich wohl schon mancher beim Betrachten des herrlichen Doppelbildnisses des Gothaer Museums gestellt, und sie wurde auch von C. Gebhardt auf Grund heraldischer Forschungen in bestimmter Form dahin beantwortet, daß es sich nur um ein Mitglied des Hanauer Grafengeschlechtes handeln könne (Repertorium für Kunstwissenschaft XXVIII, S. 466/473). Seine weiteren eingehenden genealogischen Untersuchungen, welche Persönlichkeiten aus diesem Hause in Frage kommen würden, führten ihn auf dem Wege der Exklusion zu dem Resultate, in dem Paare den Grafen Ludwig von Hanau-Lichtenberg (1487—1553), Domherrn zu Straßburg, und dessen Geliebte zu sehen.

Das Bild lernte ich 1904 in der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf im Original kennen, und es wurde meine Aufmerksamkeit sofort durch das mir wohlbekannte Hanauer Wappen — drei rote Sparren im goldenen Feld — erregt. Als ich dann später das Porträtwerk des Hanauer Grafenhauses von R. Suchier (Festschrift des Hanauer Geschichtsvereins zu seiner 50jährigen Jubelfeier. Hanau 1894) zum Vergleichen zu Rate zog, fiel mir in den Abbildungen 16 und 17 a, welche den Grafen Reinhard IV von Hanau-Münzenberg (1473—1512) und seine Gemahlin Katharina, Tochter Günthers XXXVIII. von Schwarzburg, darstellen, eine gewisse Ähnlichkeit in der Körperhaltung, der Kopfbildung und der Anordnung der Spruchbänder mit den Personen des Gothaer Bildes auf, so daß ich bald die Überzeugung gewann, es müsse hier eine Identität der Personen vorhanden sein. Beim weiteren Suchen nach Literatur fand ich, daß im Jahre 1897 der der Wissenschaft so früh entrissene A. Winkler schon ebenfalls die Vermutung ausgesprochen hat, daß das Liebespaar »einen engeren Bezug zu Reinhard IV. und Katharina von Schwarzburg zu haben scheint« (Dr. A. Winkler und J. Mittelsdorf, Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Hanau, I. Teil, Hanau 1897, S. 112, Anm. 1). Daß das Gothaer Doppelbildnis niemand anders als dieses Hanauer Grafenpaar darstellen kann, dafür hoffe ich im folgenden auch den positiven Beweis zu erbringen. Vorausschicken muß ich, daß die Ab-

bildungen, die sich bei Suchier und Winkler finden und die auch hier reproduziert sind, von den Holzschnitzereien an den Seitenwangen eines



Chorstuhlwangen in der Marienkirche zu Hanau.

ehemaligen Chorstuhles in der Marienkirche zu Hanau herrühren. Gegenwärtig sind diese Reliefs im Chor der genannten Kirche an der südlichen Wand aufgehängt. Die Figuren sind lebensgroß, die Höhe ihrer inneren

Umrahmung beträgt bei Reinhard 105, bei Katharina 107 cm und die Breite 43 resp. 41 cm. Der Erhaltungszustand läßt zu wünschen übrig, die Hände von Katharina fehlen, und ihr Gesicht hat derartig Not gelitten, daß man es ikonographisch leider nicht verwerten kann. Ein gelbbrauner Anstrich von Ölfarbe bedeckt das Ganze. Das Ehepaar ist kniend dargestellt, der Graf mit Rücksicht auf seine hohe Stellung in der Rüstung, und die Gräfin wegen der Heiligkeit des Ortes in einem hochschließenden Kleide und mit einer Halskette mit anhängendem Kreuze. Die über und neben den beiden befindlichen Spruchbänder sind im Zusammenhange nicht mehr zu entziffern und enthielten anscheinend einen Spruch aus der Bibel. Die über einer jeden Figur angebrachten Inschriften lauten:

Reinhart grave zu Hanawe und her zu Mintzenburg.

Katerina geborn grevin van Swartzburck und grevin zu Hanauwe. Einen besonderen künstlerischen Wert besitzen die Reliefs nicht, sie verraten eine mehr handwerksmäßige Herstellung. Wahrscheinlich wurden sie von einem Bildschnitzer aus dem nahen Seligenstadt angefertigt, von dem noch Rechnungen aus dem Jahre 1508 für drei gelieferte Altarfiguren vorhanden sind (Winkler, a. a. O. S. 112, An. 2).

Die auffallendste Übereinstimmung des Gothaer Liebespaares mit den Hanauer Reliefbildnissen ist die gleiche Haltung der Körper bei einer Wiedergabe eines jeden Gesichtes in Dreiviertelprofil. Beide Männer, in offenem, wallendem Haare, sehen nach rechts, die Frauen in hoher, Kinn und Hals freilassender Haube blicken nach links. Selbst die Haltung der Arme zeigt eine Ähnlichkeit, die bei dem Gothaer Paare jedoch nur auf der dem Beschauer zugewandten Seite vorhanden ist. Die Frauen haben die Vorderarme im rechten Winkel gebeugt, während die Männer sie im spitzen Winkel erheben, der auf dem Relief zum Gebet und der andere zum Umfassen der Quaste. Die Gesichtszüge Reinhards IV. mit dem überaus zierlichen Munde wurden vom Holzschnitzer jugendlich dargestellt und sie werden unter Berücksichtigung ihrer Läsionen und des Fehlens der einstigen Bemalung denen des Gemäldes auch ziemlich ähnlich gewesen sein. Das linke Auge auf dem Relief hat den gleichen sinnenden Ausdruck wie auf dem Bilde, wohingegen der Blick des rechten Auges infolge Beschädigung seines Unterlides ein total anderer wurde. In manchem war jedoch der Plastiker durch seine Technik genötigt, auf die Erzielung anderer künstlerischer Ausdrucksmittel als der Maler bedacht zu sein, wie wir ganz besonders in der Behandlung des Haares beobachten können. Während auf dem Gemälde die braunen Locken des Mannes in gekräuselten Wellenlinien herabhängen, so wurden sie unter dem Schnitzmesser in eine Fülle tiefer, auf die Schultern fallender Ringel-

locken verwandelt. Der Rosenkranz im Haare auf dem Gemälde erhielt eine der ernsteren Situation angepaßte Umänderung in eine gewundene, perlenbesetzte Schnur. Wie schon bemerkt, ist das Gesicht Katharinas derartig ramponiert, daß man auf jeden Ähnlichkeitsnachweis mit dem Gothaer Bilde verzichten muß. Daß es aber einen höheren Grad von Schönheit beanspruchen darf, erkennen wir noch aus einem Siegel, das die Hanauer Zeichenakademie besitzt (abgebildet bei Suchier, a. a. O. Fig. 17 b). Die Kleidung beider Frauen mit ihren weiten Ärmeln und den knitterigen Bruchfalten stimmt völlig überein. Nicht unwesentlich erscheint mir ein Vergleich der Spruchbänder der Holzskulpturen mit denen des Gemäldes. Während letztere mehr oberhalb und seitlich der Köpfe sich winden und eine Art Bekrönung bilden, so dienten jene dem Holzplastiker auch noch dazu, den freien Raum, der durch das Knien seiner Figuren auf deren Rückenseite entstanden war, auszufüllen. Die Grundformen seiner Spruchbänder stimmen mit denen des Gemäldes überein, nur mußte er sie seiner Technik anpassen und gleichzeitig auch dem ihm erteilten Auftrage Rechnung tragen. Die in der Scheitellinie eines jeden der Männer nach dem oberen Bildrande ausbiegende Bandschleife entspricht auf dem Chorstuhle der des Bildes vollständig; die sich zu beiden Seiten anschließenden Schleifen sind zwar in ihren Grundzügen ähnlich, doch hat sie der Holzschnitzer mehr auseinandergezogen und sich nicht sklavisch an das ihm vom Maler gegebene Vorbild gehalten, wozu ihn teils technische Rücksichten, teils auch raumfüllende Absichten veranlaßt haben werden. Durch den von gotischem Rankenwerk gebildeten Spitzbogen, unter dem Katharina ihr Gebet verrichtet, ist das schlecht erhaltene Spruchband ganz an die Seite gerückt, aber trotzdem läßt sich an einigen Windungen der Duktus des Spruchbandes des Gemäldes nachweisen.

Die aufgezählten Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten der Hanauer Reliefporträts mit dem Gothaer Liebespaar sind keine bloßen Zufälligkeiten, sondern sie stehen in einem direkten inneren Zusammenhang. Der mit der Anfertigung der Chorstühle betraute Künstler kannte das Gemälde und hat es zu seiner Arbeit benutzt. Die genreartige Auffassung seines Vorbildes konnte er selbstverständlich nicht verwerten, er mußte darum seine Bildnisse in die ihm durch zahlreiche Beispiele geläufige kirchliche Form umwandeln und zugleich auch den repräsentativen Charakter der Personen mehr betonen. Inwieweit sein künstlerisches Unvermögen oder der jetzige schlechte Erhaltungszustand und die fehlende Bemalung der Reliefs bei der Identifizierung der Persönlichkeiten etwas erschwerend mitwirken, läßt sich kaum entscheiden.

Graf Reinhard IV. von Hanau-Münzenberg, der sich im Jahre 1496, 23 Jahre alt, vermählte und im Jahre 1500 (Suchier, a. a. O. S. 13) zur

Regierung gelangte, muß ein jugendlich aussehender Herr gewesen sein, wie uns das Hanauer Reliefporträt zur Genüge zeigt. Ein Beweis, daß das Gothaer Bild für ein Verlobungsbild Reinhards IV. und der Katharina von Schwarzburg zu halten sei, ist nicht zu erbringen; viel wahrscheinlicher erscheint es mir, daß beide als ein in inniger Liebe sich zugetanes Ehepaar aufzufassen sind. Die jugendlichen Züge des Mannes sprechen nicht dagegen, ebensowenig die Inschrift der Spruchbänder. Ihre Deutung wird trotz aller Versuche nie volle Klarheit bringen, so lange wir den zugrunde liegenden Vorgang nicht kennen. Vielleicht handelte es sich um eine vorübergehende Trübung des ehelichen Glückes, auf die Versöhnung und ein Austausch von Liebesbeweisen erfolgten. Für die Annahme der Darstellung eines Ehepaares spricht die Zeitbestimmung des Bildes, nach welcher seine Entstehung wohl nach 1500, d. h. in die Regierungszeit Reinhards, fallen muß. Als ein redender Zeuge für meine Ansicht kann das unter der Mitte des oberen Bildrandes angebrachte Hanauer Wappen gelten. Bei dem familiären Charakter der Bildnisse und ihrer nichts weniger als repräsentativen Auffassung genügte schon der einfache Hanauer Wappenschild, wobei wohl der alte, hier etwas variierte Spruch: a potiori fit delineatio Anwendung gefunden haben mag. Andernfalls würde das große quadrierte Wappen von Hanau-Münzenberg angebracht worden sein, und es hätte dann auch sicherlich das von Schwarzburg nicht fehlen dürfen. Gebhardt wurde freilich gerade durch das einseitige Wappen verleitet, in dem jungen Manne den unverheirateten Grafen Ludwig von Hanau-Lichtenberg und in der Frauengestalt eine Wappenlose, eine Bürgerliche, zu erblicken.

Ich glaube hinreichende Anhaltspunkte gefunden zu haben, um die Frage, wen das Gothaer Liebespaar darstelle, bestimmt dahin zu beantworten, es sind Graf Reinhard IV. von Hanau-Münzenberg und seine Gemahlin Katharina, geb. Gräfin von Schwarzburg.

Zu Nicolaus von Neufchatel.

In der Versteigerung Helbing, München 28. April 1907, kam unter 464 ein männliches Bildnis vor, Brustbild in Lebensgröße. Dasselbe galt als »Unbekannt«, ist aber meiner Überzeugung nach eine (zeitgenössische) Kopie nach einem mir nicht vorgekommenen, vielleicht verlorenen Bilde des Nicolaus von Neufchatel. Gegenwärtig besitzt es der Kunstantiquar S. Lämmle in München. Es stellt zufolge der Inschrift den seiner Zeit berühmten Nürnberger Goldschmied Hans Lencker vor. (Vgl. über ihn die vortreffliche Studie von Marc Rosenberg in der Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereines, 1894, p. 93 f.) Die Inschrift lautet:

D. IOHANNIS LENCKERI CIVIS ET
AVRIFABRI
OLIM NORINBERGÆ CELEBRATIS.
1585.

Darunter ist ein kleines, an einem scheinbaren Nagel hängendes Wappen gemalt, ohne Zweifel des Dargestellten selbst. Der Ausgabe der »Perspectiva« des Lencker, Nürnberg 1617, ist ein Kupferstich von Lucas Kilian mit der Jahreszahl 1616 beigegeben; derselbe ist ohne Zweifel nach dem Original und nicht etwa nach unserer Kopie genommen, und zwar von der Gegenseite, dreiviertel nach links. Lencker machte 1550 sein Meisterstück, wurde 1551 Bürger von Nürnberg und starb 28. November 1585.

Wilh. Schmidt.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Erster Band. Berlin, 1906. Br. Cassirer. VIII und 388 S. in 4° mit 125 Textillustrationen.

Mit dem vorliegenden Bande beginnt das nunmehr aus den Kinderkrankheiten seiner Begründung, Einrichtung und ersten Betätigung herausgewachsene, auf sichere Grundlagen gestellte Florentiner Institut seine literarische Wirksamkeit. Die Wahl, die der um dessen Konsolidierung hochverdiente Direktor Prof. Brockhaus für diesen ersten Band getroffen, kann als eine sehr glückliche bezeichnet werden, insofern in den drei Arbeiten, die seinen Inhalt bilden, nicht nur das Denkmäler- und Urkundenstudium gleicherweise zum Worte kommen, sondern ihre Themata teils wegen der Bedeutung der behandelten Kunstwerke, teils um der Neuheit ihres Gegenstandes willen geeignet sind, das Interesse auch der weiteren Kreise der Kunstliebhaber zu erwecken und somit dem Institute neue Förderung zuzuführen.

Zur ersten Kategorie rechnen wir den ersten Beitrag, die diplomatisch getreue, kommentierte Veröffentlichung sämtlicher Urkunden und Akten, die sich auf die Entstehung der Mathäusstatue Ghibertis an Or S. Michele beziehen. Das sie enthaltende Heft des sogenannten »Libro del pilastro« war, seit es Baldinucci im Archiv der Wechslerzunft — der Bestellerin des Bildwerkes — vor mehr als 200 Jahren benutzen konnte, verlegt worden; erst jüngst hat es Dr. A. Doren im Florentiner Staatsarchiv bei Gelegenheit seiner auf ganz verschiedenem Gebiete liegenden Forschungen wieder aufgefunden. Seiner Feder wird auch die Einleitung verdankt, die dem Textabdruck in unserm Bande vorangeht. Sie faßt in ebenso gedrängter als präziser Fassung (S. 3 bis 18) die Ergebnisse zusammen, die sich an das Studium des in Rede stehenden urkundlichen Materials knüpfen, und die nicht allein auf dem Gebiete der Kunstgeschichte liegen, sondern uns auch ebenso wertvolle Einblicke in das soziale Leben von Florenz zu Beginn des Quattrocento, in das

Verhältnis der Zünfte zu Kunst und Künstlern und in die Bedingungen gewähren, unter denen diese ihre bedeutenden künstlerischen Aufträge und Unternehmungen zu verwirklichen wußten. Es wäre vermessen dem überaus sorgfältigen Kommentar des Herausgebers, für den er betreffs der in den Akten vorkommenden Persönlichkeiten in dem Archivar A. Giorgetti einen kundigen Mitarbeiter besaß, etwas hinzufügen zu wollen. Nur über die Person dreier Mitarbeiter bzw. Gehilfen Ghibertis bei den Vorarbeiten zu seinem Werke seien uns einige Bemerkungen gestattet. Der S. 31, Z. 5 genannte »Romolo di . . . . fabro« ist identisch mit »Romolo di Lorenzo fabro, dem S. 37, Z. 35 die eiserne Armatur für das Tonmodell der Mathäusstatue mit 12 Gulden bezahlt wird. Er ist uns auch bekannt als der Schmiedemeister, der 1424 die eisernen Anker zu liefern hatte, die an der Loggia des Innocentispitals die Säulen gegen Schub der Gewölbe sichern (siehe unsere Brunelleschimonographie (S. 563 und 568). Der »Piero d'Antonio maestro di murare«, welcher von Ghiberti bei der Errichtung des Schmelzofens verwendet wird (S. 36, Z. 1, 31 und 38) ist gewiß jener Piero d'Antonio, detto Fannulla«, der 1418 — neben mehreren anderen Meistern — sich an der Konkurrenz um die Domkuppel mit einem Holzmodell beteiligte (Guasti, La Cupola di S. Maria del Fiore, Firenze 1857, pag. 22). Daß er dort als »legnaiuolo« qualifiziert wird, hier aber als Maurermeister arbeitet, ist nur ein scheinbarer Widerspruch, gehörten doch sowol die Holz- als Steinarbeiter derselben Zunft (Arte de' maestri di pietra e legname) an, und betrieben auch sehr viele ihrer Mitglieder beide Zweige, — es sei nur an Giul. und Ant. da Sangallo, Giul. da Majano, Baccio Pontelli, Baccio d'Agnolo erinnert. Betreffs »Papi (Jacopo) di Piero scarpellatore« (S. 36, Z. 14 und S. 37, Z. 26) sind wir im Zweifel, ob wir ihn mit jenem Jacopo di Piero Guidi zu identifizieren haben, der 1382 bis 1396 an der bildnerischen Ausschmückung der Loggia de' Lanzi, 1402 am Taufbrunnen des Domes zu Orvieto arbeitet (H. Semper, die Vorläufer Donatellos, in Zahns Jahrbüchern Bd. III, S. 47 ff.), 1405 als Capomaestro an S. Maria del fiore vorkommt (Guasti, S. Maria del Fiore, Firenze 1887, pag. 302) und dem neuerdings auch die Verkündigungsstatuen im Museo dell' Opera zugeschrieben werden (siehe die neueste Ausgabe des Katalogs von Dr. Poggi); oder ob es Jacopo, vocato Papero, di Piero ist, der 1432 den Rahmen für Fra Angelicos Bild der Arte de' Linaiuoli verfertigte (siehe S. 37, Anm. 3). Daß beide ein und dieselbe Person gewesen seien, scheint uns mit Rücksicht auf den langen Zeitraum zwischen 1382 und 1432 wenn nicht unmöglich, doch wenig wahrscheinlich.

Der zweite Beitrag (S. 59 bis 168) gibt eine Monographie der lombardischen Architekten- und Bildhauerfamilie Solari (zu unterscheiden

von ihren venezianischen Namensvettern, bekannter unter dem Namen der Lombardi). Sein Verfasser, Conte Fr. Malaguzzi, — den Lesern des Repertoriums durch gehaltvolle Studien in dessen Spalten wohlbekannt — hat das bezügliche Material im Mailänder Staatsarchiv zuerst systematisch durchforscht und ist in der Lage, nicht nur manche irrige Angaben M. Caffis, Gir. Calvis u. Gius. Mongeris — seiner Vorgänger in der Behandlung des Themas — richtigzustellen, sondern unsere bisherigen Kenntnisse auch durch eine Reihe wichtiger neuer Mitteilungen zu erweitern. So erfahren wir unter anderem, daß Giovanni Solari, der Stammvater der Familie, schon seit 1428 und bis 1452 als »inzignerio super laboreriis fabrice Monasterii« an der Certosa von Pavia tätig ist, daß er 1450 zum herzoglichen Ingenieur ernannt, 1452 in die Dienste der Domfabbriceria aufgenommen, endlich 1471 auch noch Ingenieur der Stadt Mailand wird. Leider läßt sich aus dem Wortlaut der Dokumente nicht feststellen, welche Arbeiten ihm an den beiden genannten Hauptdenkmalen zukommen. Besser sind wir in dieser Beziehung über seinen Sohn Guiniforte (1439 bis 1481) unterrichtet. Am Dombau tritt er 1459 an die Stelle seines Vaters, ebenso in der Certosa (wo er schon seit 1452 arbeitet) im Jahre 1462. Seine wichtigste Bestallung datiert von 1463: in diesem Jahre wird ihm — an Stelle des zurückgetretenen Averulino — die Bauleitung am Ospedale maggiore übertragen, wo er gegenüber den klassizistischen Anwandlungen des toskanischen Meisters in dem Hauptgeschoß und den Fenstern der (durch ihn zugemauerten) ebenerdigen Loggia wieder zur lombardischen Gotik — allerdings mit Renaissancemotiven im Detail — zurückkehrt. Seit 1471 ist er sodann als herzoglicher Ingenieur vielfach an Festungs-, Brücken- und Wasserbauten nachweisbar. Ob ihm mit Recht (von Albuzio, Calvi) die Anlage von S. Maria delle grazie zugeschrieben wird, läßt sich in Ermangelung urkundlicher Zeugnisse nicht entscheiden; und wenn unser Verfasser auf Grund der Analogie mit dem genannten Bau auch S. Pietro in Gessate und S. Maria della Pace für Guiniforte in Anspruch zu nehmen geneigt ist, so muß er wohl das Schwankende des Fundaments solcher Attribution zugeben. Fest steht dagegen auf Grund dokumentarischer Nachrichten die Beteiligung seines Sohnes Pietro Antonio († 1493) an dem 1446 begonnenen Restaurationsbau von S. Maria del Carmine. Er tritt übrigens nach seines Vaters Tode 1481 auch in dessen Nachfolge am Dom, am Ospedale maggiore und an der Certosa ein. Wenn ihm unser Verfasser die Autorschaft der für den Dom 1485 gearbeiteten und jüngst im Museo archeologico des Kastells nachgewiesenen Madonnenstatue (siehe Repertorium XXIX, 54) bloß aus dem Grunde abspricht, weil sie ihm nicht genügende stilistische Analogie mit der zu gleicher Zeit ent-

standenen, gleichfalls urkundlich sichergestellten Grabstatue des Bischofs Capitani im Dom von Alessandria zu haben scheint, so können wir ihm angesichts der dokumentarischen Zeugnisse nicht beipflichten. Übrigens enthüllen uns beide Arbeiten Pietro als einen Bildner geringen Ranges. Über seinen Anteil am Bau der Türme und Umfassungsmauer des Kreml in Moskau in seinen letzten Lebensjahren (1490 bis 1493) berichtet Malaguzzi auf Grund russischer Geschichtsquellen, ohne indes wesentlich Neues zu dem bisher Bekannten hinzuzufügen. — Im letzten Abschnitt wird die künstlerische Laufbahn des Bildhauers Cristoforo Solari, il Gobbo († 1527), der einem anderen Zweige der Familie angehörte, beleuchtet. Außer seinen bekannten Arbeiten in der Certosa und im Dom schreibt ihm unser Verfasser auch die Statuen des h. Hieronymus und Sebastian in der Leibung eines der Apsisfenster des Domes und eine nackte weibliche Figur oben am Hauptgesims gegen den Palazzo reale, sowie das schöne Pietàrelief in der Sacrestia nuova der Certosa zu. Von Francesco endlich, einem Bruder Guiniforte Solaris, hat der Verfasser ein bisher unbekanntes bezeichnetes Madonnenrelief in einem Gang neben der Kirche S. Angelo aufgefunden. Nach der mitgeteilten Reproduktion zu urteilen, ist es ein sehr geringes, auffallend roh gearbeitetes Werk.

Den Schluß unseres Bandes bildet die umfangreiche Studie Dr. G. Ludwigs über »Restello, Spiegel und Toilettenutensilien in Venedig zur Zeit der Renaissance« (S. 171 bis 361). Nicht etwa bloß die Gefühle der Pietät gegen das viel zu früh für die Kunstforschung verstorbene Vorstandsmitglied des Instituts, das seiner über den Tod hinaus durch das Vermächtnis eines überaus reichen, höchst wertvollen literarischen Nachlasses gedachte, weisen dem Beitrag seine Stelle im ersten Bande der Publikationen desselben an: diese ist durch den Gegenstand selbst vollauf gerechtfertigt, insofern er uns in neue, bisher auf wissenschaftlicher Grundlage noch gar nicht bearbeitete Gebiete der Kunstübung Venedigs führt. Überdies wird der Wert der Ludwigschen Studie noch dadurch besonders erhöht, weil der Verfasser in der Einleitung über das Gebiet, welches er zu bearbeiten begann, und über die Art, wie er es erforscht hat, Aufschluß gibt. So wird seine Schrift auch vorbildlich für jene jungen Kräfte wirken, denen die schwierige aber besonders lohnende und höchst verdienstliche Aufgabe zufällt, die von dem Verstorbenen mit aufopferndem Fleiße gesammelten Schätze für die Kenntnis der Kunst- und Kulturgeschichte der Lagunenstadt nutzbar zu machen.

Das »Restello da camera« war ein hölzernes, mit Malerei, Intarsia und Schnitzwerk mannigfach ausgeschmücktes Möbelstück im venezianischen Hausrat, das eine Reihe von Zinken zum Aufhängen gewisser

Toilettengegenstände enthielt und fast immer mit einem Spiegel verbunden war. Unter den vielen Erwähnungen desselben in Inventaren und dergleichen ist die im Testament des Malers Catena deshalb hervorzuheben, weil sie schon Crowe und Cavalcaselle Anlaß gab, die bekannten kleinen allegorischen Bildchen Giov. Bellinis in der Akademie zu Venedig als dessen dekorative Bestandteile damit in Zusammenhang zu bringen. Dr. Ludwig hat daraufhin eine Rekonstruktion dieses Restello versucht, die in allem wesentlichen sehr glücklich ist (weniger im Detail des ornamentalen Schmuckes). Sie hat ihm zugleich Gelegenheit gegeben, in einem besonderen sehr lehrreichen Kapitel auf die Erklärung der Darstellung Bellinis einzugehen. Indem er dafür den reichen Schatz verwertete, der ihm in der Kenntnis der ikonologisch-allegorischen Darstellungen in Miniaturen, Holzschnitten usw. in reichem Maße zu Gebote stand, gelangte er zu einer von den bisherigen Deutungen der Tafeln verschiedenen Erklärung, die aber deshalb die Gewähr größerer Richtigkeit in sich trägt, weil durch sie der ganze Zyklus in einem einheitlichen Gedanken zusammengefaßt wird, — dem Kampf um das Glück und um die Tugend, und dem Lohn, den der eine und der andere einbringt. Es ist dies das Thema, das am frühesten Boethius behandelt, das dann die mittelalterliche französische Literatur in der Form der sog. Débats entwickelt, das in Petrarcas De remediis utriusque fortunae und in Boccaccios De casibus illustrium virorum ausklingt. Die übrigen Kapitel sind der Erklärung bzw. Identifizierung der Toilettenutensilien gewidmet, die an dem Restello aufgehängt wurden: der Coda (ein Pferdeschweif, der zum Aufstecken und Reinigen der Kämme diente), der Sedola (einer Bürste in Pinselform), des Profumego (Räucherkugel), der Bossoli (Riechbüchsen), Albarelli (Pomadentöpfe), des Fazuol (Vorhang) u. a. m. Die Ausführungen des Verfassers werden hier überall durch reiche Nachweisungen aus den Inventaren belegt. Als Anhang werden einige Inventare per extensum mitgeteilt: eines Spiegelgeschäfts, das nicht weniger als 1300 Spiegel auf Lager hatte), dreier »Muschiers« (eigentlich Moschushändler, aber im weiteren Sinne Glas-, Galanterie und Drogengeschäfte), endlich eines Kammgeschäfts. Aus ihnen ernen wir eine Fülle venezianischer Schmuckgegenstände zur blühendsten Zeit der Republik in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts kennen und gewinnen Einblick in die Art, wie die Industrie das Luxusbedürfnis befriedigte. Eines dieser Inventare gewinnt noch besonderen Wert dadurch, daß es detaillierte Preisangaben enthält. Die genaue Erklärung der Menge technischer Ausdrücke gibt uns einen Begriff, wie intim sich der Verfasser in diese Dinge eingelebt hatte.

Ein pietätvoller, von warmem Freundschaftsgefühl diktierter Nachruf Dr. W. Bodes gibt unserem Bande würdigen Abschluß. *C. v. Fabriczy.*

Architektur, Skulptur.

Italienische Architektur und Skulptur. Jahresübersicht 1905.

Im VIII. Bande von L'Arte begegnet uns als erster der in unsern Gegenstandsbereich gehörenden Beiträge ein Artikel A. Venturis (La scultura veneta a Bologna, fine del XIV — principio del XV secolo, pag. 33—42). Den Brüdern Jacobello und Pierpaolo delle Massegne schreibt der Verfasser außer dem urkundlich bezeugten Hochaltar in S. Francesco (1388) auch das Grabmal Giov.'s da Legnano und das irrtümlich unter dem Namen des Lorenzo Pini gehende (beide jetzt im Museo civico aufgestellt) zu, während wir in dem esteren eine Hand sehen, der die Beseelung des Marmors in weit höherem Grade gelingt und die auch das Moment formaler Schönheit viel mehr betont, als dies selbst in den späteren venezianischen Arbeiten der Massegne der Fall ist. Auch in den Halbfiguren von Propheten, Aposteln und Heiligen im Sockel unter den Fenstern der Langseiten von S. Petronio weist Venturi die Hand venezianischer Bildhauer nach; als solche sind auch urkundlich bezeugt Giov. di Riguzzo und Paolo Bonaiuto (1393—97), Hans Ferabech, der Bildner der Madonna della pace (gewiß identisch mit Hans Fernach, dem Schöpfer der südlichen Sakristeisopraporte im Dom zu Mailand, wie der stilistische Vergleich ergibt), und um 1400 Girolamo Barozzo und Franc. de Dardi. Einem der beiden Letztgenannten gibt Venturi auch das Grabmal Canetolo (ca. 1403) an S. Francesco sowie das kleine Anbetungsrelief im Museo civico (uns scheint das letztere mit den übrigen Arbeiten der beiden Meister aber nicht vereinbar).

Fr. Caraballese (Le cattedrali di Molfetta e di Troia p. 43—46) publiziert einige bisher unbekannte Urkunden, die auf die Entstehungszeit der beiden Bauten ein sicheres Licht werfen und die Annahmen, die Bertaux dafür nur nach stilistischen Anzeichen gemacht hatte, durchaus bestätigen.

A. Venturi (Frammenti del Presepe di Arnolfo in S. Maria maggiore, pag. 107) macht uns mit einigen Überresten der Gruppe der Anbetung der h. Könige bekannt, die Arnolfo di Cambio laut Vasaris Zeugnis für eine Kapelle in S. Maria maggiore zu Rom gearbeitet hatte. Sie kamen bei der Errichtung der Kapelle Sixtus' V. in die Konfession derselben, wo sie sich jetzt hinter dem Altar versteckt befinden. Es sind außer zwei Propheten in den Zwickeln des Eingangsbogens zur Konfession die Hochrelieffiguren der drei Könige (unberührt erhalten) und der Madonna mit dem h. Josef (diese beiden durch Abarbeiten und Glätten später verunstaltet). Für unsre Kenntnis des großen Begründers des plastischen Kanons der Gotik bilden namentlich die zwei energisch-

charaktervollen Figuren der knienden Propheten eine wesentliche Bereicherung.

G. de Nicola (Un nuovo lavoro Donatelliano, pag. 124) teilt ein jüngst im Besitz von Conte Goretti zu Florenz zum Vorschein gekommenes Madonnenrelief in Marmor mit, das er ganz richtig für die Arbeit eines Schülers nach einem Originaltonmodell Donatellos erklärt. Nach der photographischen Wiedergabe zu urteilen ist es dieselbe Hand, die das Marmorrelief des South-Kensington-Museums (Toscana-Werk, Taf. 69) nach einer Vorlage Donatellos meißelte, von welch letzterer uns die Stukkoreplik des Berliner Museums (Toscana-Werk, Taf. 53 E) eine getreuere Kopie bietet.

P. Piccirilli, der hochverdiente Erforscher der Kunstschätze seiner Heimat Sulmona publiziert zwei Arbeiten des Goldschmiedes Niccolo Pizzuolo (Oreficeria medioevale sulmonese pag. 135). Man kannte diesen seither als Familiaren des Königs Ladislaus von Neapel, ohne eine Arbeit von ihm nachweisen zu können. Piccirilli fand nun in dem Abruzzenstädtchen Castelvecchio Subequo ein halbmeterhohes Altarkreuz, bez. und dat. 1403, sowie eine Madonnenstatuette (0,36 Meter hoch) mit zwei leuchtertragenden Engeln zur Seite, dat. 1412, — das erstere von nicht gewöhnlichem Geschmack der Ornamentierung, während die Modellierung der zweiten zu wünschen läßt.

M. Reymond (L'antica facciata del duomo di Firenze pag. 171) macht bei Besprechung der Zeichnung, die das Museo dell' opera von der 1588 zerstörten Fassade von S. Maria del fiore besitzt, darauf aufmerksam, daß sie an den oberen Teilen der letzteren Gliederungen aufweist, die schon durchaus der Renaissance angehören: freistehende Säulen vor den mit Reliefs gefüllten Feldern der Galerie über den vier Nischen für die Evangelistenstatuen und ein vollständiges Gebälke über diesen Säulen, sowie in der nächst höheren Etage kanellierte Pilaster als Seitenabschlüsse der Nischen, die zur Aufnahme von Statuen bestimmt waren. Die Ausführung dieser Teile der Fassade ist in die Zeit zwischen 1410 und 1420 zu setzen, denn bei der Porta della Mandorla, die um das erstere Jahr in Arbeit war, fehlen noch alle Anzeichen der beginnenden Renaissance, und um 1420 wurden die Arbeiten an der Fassade endgiltig unterbrochen. Reymond fragt nun, auf wen die Einführung des neuen Stils zurückzuführen sei, ob auf Brunelleschi, auf Ghiberti oder schon auf die Architekten der vorhergehenden Generation, die Nicolò d'Arezzo, Giovanni d'Ambrogio, Antonio di Banco? Eine Antwort auf die Frage zu geben, wird vom Verfasser nicht versucht.

A. Colasanti (Un bassorilievo di Mich. Maini, pag. 201) macht zuerst ein Relief mit drei Szenen aus der Legende des h. Sebastian be-

kannt, das sich gegenwärtig an dem Kamin eines Saales im Palazzo della Minerva (Unterrichtsministerium) zu Rom befindet, aber sehr wahrscheinlich von einem Altar der benachbarten Kirche stammt. Er erkennt darin die Hand Mainis, des Schöpfers der Statue desselben Heiligen in der Capp. Maffei der genannten Kirche.

A. Venturi kehrt in einem zweiten Artikel nochmals auf Arnolfo di Cambio zurück (Opere ignote di A. di Cambio a Viterbo, Perugia e Roma, pag. 254—265). Er macht vor allem darauf aufmerksam, daß sich in den Magazinen der Dombauverwaltung zu Orvieto eine große Anzahl Fragmente des ursprünglichen Aufbaues des Denkmals Braye befinden, die bei gehöriger Sorgfalt dessen Rekonstruktion ermöglichen würden. Auch zwei Engel mit Weihrauchfässern im Museo municipale scheinen demselben Denkmal angehört zu haben. In den vatikanischen Grotten weist Venturi auf zwei Engel hin, die Bestandteile des (seiner Ansicht nach erst) 1300 geschaffenen Grabmals Bonifazs VIII. gebildet haben. Auch die Reliefbüste des Papstes ebendort nimmt er für Arnolfo bzw. seine Mitarbeiter in Anspruch; sie mag einen Bestandteil der Ausschmückung der Kapelle gebildet haben, die der Papst für Bonifaz IV. errichten ließ und worin er auch sein eigenes Grabdenkmal sich stiftete. Wichtiger als diese Attributionen ist diejenige des Grabmals Hadrians V. († 1276) in S. Francesco zu Viterbo an Arnolfo, für die Venturi die stilistischen Gründe ausführlich, wenn auch nicht völlig überzeugend, darlegt. Betreffs der Statue Karls von Anjon im Kapitol und der des Apostels Petrus in S. Pietro zu Rom schließt sich Venturi der von Wickhoff zuerst aufgestellten Zuteilung an Arnolfo an. Ihn ist er geneigt auch als Schöpfer der Petrusstatue zu erkennen, die einst über dem Haupteingang von St. Peter stand (jetzt in den Grotten, nur der Kopf von Arnolfo, der Körper eine römische Philosophenstatue). Ebenso der Grabstatue Honorius IV. in den Grotte, die schon von Vasari dem Meister zugeteilt wird. Endlich nimmt Venturi noch drei liegende bzw. kniende Gestalten im Museum zu Perugia von ungewöhnlich wuchtiger Konzeption für Arnolfo in Anspruch; sie bildeten wahrscheinlich Bestandteile einer Fontäne.

E. Brunelli (La tomba di Taddeo Pepoli in S. Domenico a Bologna, pag. 355—366) sucht in eingehender Darstellung den zuerst von Venturi behaupteten toskanischen Ursprung des Grabmals Taddeo Pepolis, das seither für eine Arbeit des Venezianers Jac. Lanfrani galt, zu erweisen. Vor allem tritt er der Ansicht Martinozzis entgegen, des Verfassers einer 1898 erschienenen Monographie über das in Rede stehende Monument, wonach dieses — mit Ausnahme zweier Reliefs, die noch vom ursprünglichen Grabmal herrühren — ein Werk des 16. Jahrhunderts wäre. Das

Schweigen der ältesten Chronisten betreffs der Errichtung des Grabmals sei nicht entscheidend. Dagegen bezeugten Ghirardacci und Ghiselli, die im 16. Jahrhundert schrieben, dessen Errichtung nach dem Tode Taddeos († 1347), während sie nichts von der doch unter ihren Augen stattgehabten präsumtiven späteren Stiftung desselben berichten, obwohl sie andre zu ihrer Zeit von den Pepoli in S. Domenico ausgeführte Arbeiten erwähnen. Ferner hebt Brunelli hervor, wie es den künstlerischen Prinzipien und Gewohnheiten der Hochrenaissance durchaus zuwiderlaufe, daß sie für eine eigene Schöpfung Teile eines zwei Jahrhunderte älteren Werkes verwendet haben sollte. Dagegen zeige die systemlose, in manchen Teilen durchaus den Eindruck des Überhasteten oder Provisorischen bekundende Zusammenfügung der alten und neuern Bestandteile des Denkmals, daß es seine jetzige Gestalt einer späteren Restaurierung verdanke.

Lisetta Ciaccio (Copia di un' opera perduta di Donatello in Roma, pag. 375—381) macht darauf aufmerksam, daß die zwei Sakramentsabernakel in S. Francesca Romana und am Grabmal Piccolomini im Hof von S. Agostino zu Rom, sowie dasjenige im Dom zu Capranica so sehr miteinander in der Komposition übereinstimmen, daß für dieselbe geradezu ein jetzt verlorenes Vorbild Donatellos oder eines seiner nächsten Schüler, das sich enge an die Nische für den h. Ludwig an Or. S. Michele anschloß, vorausgesetzt werden müsse, nicht bloß eine Anlehnung an des Meisters Tabernakel in S. Pietro, wie sie die neuesten Auflagen des Cicerone betonen.

Maud Crutwell veröffentlicht die Steuereinbekenntnisse von Antonio Pollaiuolo (1480 und 1498), seines Vaters vom Jahre 1457 und seines Bruders Giovanni von 1480, und ergänzt dadurch in erwünschter Weise die schon von Gaye I, 265 gegebenen Auszüge aus denselben.

Der Berichterstatter untersucht das im Besitze des Fürsten Waldburg-Wolfegg befindliche Skizzenbuch auf seinen Autor hin (Un taccuino di Amico Aspertini, pag. 401—413). Nachdem es traditionell seither als ein Werk Michelangelos (!) gegolten, hat jüngst Prof. Robert, der es in den römischen Mitteilungen des archäologischen Jnstituts 1901 veröffentlichte, hypothetisch als dessen Schöpfer Giulio Romano angenommen. Der Verfasser weist nun als solchen den Bologneser Maler Amico Aspertini nach. Im Anhang gibt er ein Verzeichnis sowohl der bisher bekannten Gemälde des Künstlers, als auch seiner über die Museen Europas verstreuten Zeichnungen und bestimmt einige andere, die ihm mit Unrecht zugeschrieben werden, auf ihre richtigen Autoren.

P. Piccirilli (Oreficeria medioevale aquilina, pag. 441—444) macht mehrere Arbeiten der abruzzesischen Goldschmiedekunst aus dem Quat-

tro- und Cinquecento bekannt, die in der Ausstellung zu Chieti 1905 vereinigt waren. Außerdem bespricht der Verfasser zwei Werke gleichen Ursprungs im South-Kensington-Museum: ein Kästchen mit transluciden Emails vom Jahre 1423 und einen ähnlich ornamentierten Kelch.

Jahrgang V (1905) der Rassegna d'Arte bringt die folgenden uns hier interessierenden Beiträge:

E. Gussalli (L'opera del Battaggio nella chiesa di S. Maria di Crema, pag. 17—21) skizziert die Baugeschichte der bekannten Rotonda von Crema, gibt gute Aufnahmen davon, sowie den von ihm vorgeschlagenen Entwurf für die Restauration der Kuppelabdeckung der vier Kreuzarme wie auch des Mitteloktogons. Im Anhang wird der mit Battaggio abgeschlossene Bauvertrag veröffentlicht.

Der Berichterstatter (Un opera di cesello tedesco a Padova pag. 40) macht eine Statue des Erzengels Michael bekannt, die aus einem Kirchlein von Padua nach Montemerlo in den euganeischen Bergen gelangt ist. Sie ist inschriftlich das Werk eines Aegidius von Wiener Neustadt aus dem Jahre 1425. Über den Meister konnte bisher nichts Näheres festgestellt werden.

L. Marinelli, Il santuario del Piratello, pag. 53 ff. gibt eine Beschreibung des graziösen Bauwerks dieses Namens bei Imola und des reichen Tabernakels in dessen Innern, — ohne jedoch bisher nicht schon bekannte Daten beizubringen.

G. Bertoni und E. P. Vicini (Donatello a Modena, pag. 69) geben, unter Mitteilung sämtlicher bezüglichen Dokumente, die Geschichte des an Donatello seitens des Magistrats der Stadt Modena erflossenen Auftrags zur Errichtung einer Reiterstatue für den Herzog Borso d'Este. Leider unterrichten uns die Urkunden nicht darüber, was die Ausführung des Werkes verhinderte.

E. Gerspach (Œuvres des Robbia peu connues ou inconnues, pag. 94) beschreibt zwei Robbiaaltarwerke in Gavinana (Pistojesischer Appennin), auf welche indes die Freunde der Kunst schon vor Jahren durch einen Artikel Allan Marquands (in Harpers monthly magazine) aufmerksam gemacht worden waren. Es sind Arbeiten der Schule Giovannis della Robbia.

A. Rubbiani (La facciata della Santa, pag. 153) berichtet über die jüngst vorgenommene Restaurierung der interessanten Backsteinfassade von Corpus Domini (La Santa, auch S. Caterina de Vigri genannt), die namentlich durch die Portalskulpturen von Sperandio Bedeutung beansprucht.

G. De Nicola (L'oreficeria nella mostra d'arte antica abruzzese pag. 155) gibt einen Überblick über die in der Ausstellung von Chieti

vorgeführten Schätze der heimischen Goldschmiedekunst, unter denen die Arbeiten Niccolas da Guardiagrele den ersten Rang einnehmen. Der Verfasser stellt eine Monographie über den Künstler, der sich auch als Holzbildhauer und Maler betätigte, in nahe Aussicht.

Fr. Malaguzzi-Valeri (Note sulla scultura lombarda del rinascimento, pag. 169) gibt Notizen zur Würdigung Andrea Fusinas und Cara dossos. Dem ersteren möchte er das Relief der Sammlung Borromeo, das die Madonna mit dem den König Franz I. segnenden Christkind darstellt, und außerdem zwei Madonnenreliefs im archäologischen Museum des Sforzakastells zuteilen. Caradosso hingegen nimmt er die Bildwerke, die seither für seine Arbeiten galten. Betreffs der Pietà in S. Satiro stimmen wir dem Verfasser darin bei, daß sie viel eher das Werk eines von Padua und den Mantegazza beeinflußten Künstlers sei; dagegen kann er uns nicht überzeugen, wenn er den Fries in der Taufkapelle von S. Satiro und die Medaillonköpfe vom Ospedale maggiore mit den ähnlichen Arbeiten von einigen Palästen zu Cremona (jetzt im Museo archeologico) in Verbindung bringen will. Die Mailänder Arbeiten zeigen denn doch ein viel geläuterteres Stilgefühl als die naturalistischen, auch in der Mache viel roheren Arbeiten der Cremoneser Tonbildner.

A. Pettorelli (Un' antica pila nella cattedrale di Borgo San Donnino, pag. 180) macht ein frühromanisches Weihwasserbecken im Dom von Borgo S. Donnino bekannt, und deutet dessen Skulpturen, indem er sie auf die Herbeibringung aller der Ingredienzien bezieht, die (seit einem Dekret Papst Alexanders I.) zur Herrichtung des heiligen Taufwassers erforderlich sind.

Der Berichterstatter endlich veröffentlicht ein bisher ganz unbekanntes großes Tonrelief einer Grablegung in S. Maria del Castello zu Viadana (Provinz Mantua), das die Tradition einem »Giovanni Prever gentiluomo di Mantova« zuschreibt, über den es bisher nicht geglückt ist, irgend etwas Näheres aus den dortigen Archiven festzustellen. Es ist ein bedeutendes Werk des Übergangs zum Cinquecento, unter deut licher Beeinflussung durch Mantegna geschaffen. —

Die florentiner Rivista d'Arte beginnt ihren III. Jahrgang (1905) mit einer Notiz W. Bodes (La Madonna di Luca della Robbia del 1428), worin er ein bisher unbekanntes im Besitze des Fürsten Bülow befindliches Exemplar der Reproduktionen jenes (verlorenen) Madonnentondos Lucas veröffentlicht, wovon das vielumstrittene Stukkorelief im Ashmolean Museum zu Oxford uns die wohl älteste Wiederholung vom Jahre 1428 aufbewahrt hat. Das Bülowsche Exemplar erhält dadurch besondere Wichtigkeit, weil es in einem Originalrahmen gotischer Form

eingeschlossen ist, dessen malerische Ausschmückung — der Auferstandene und die Heiligenfiguren auf dunkelblauem Grunde — ganz deutlich ihre Entstehung jedenfalls vor Mitte des Quattrocento dokumentiert. Damit ist aber zugleich erwiesen, daß das Original auch der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehört habe, also kein Grund vorhanden ist, das Datum 1428 der Oxforder Replik anzuzweifeln.

Corr. Ricci (Monumenti veneziani nella piazza di Ravenna, pag. 25—34) bringt urkundliche Nachrichten über einige Renaissancewerke Ravennas. Er macht es wahrscheinlich, daß die Säulen des zu Ende des 15. Jahrhunderts von den Venezianern errichteten Portikus an Piazza Vittorio Emanuele nicht von der Herkulesbasilika Theodorichs, sondern von der auch von ihm errichteten, durch die Venezianer 1457 niedergelegten Kirche S. Andrea herrühren. Über die ursprünglich über dem Hauptportale der 1491 errichteten, zu Ende des 18. Jahrhunderts demolierten Kirche S. Marco (die die Südseite der genannten Piazza bildete) angebrachte Relieftafel aus Travertin, die den h. Marcus mit seinem Löwen inmitten von Büchern auf dem Throne sitzend darstellt, bringt Ricci den urkundlichen Nachweis, daß sie 1492 von zwei in Bologna ansässigen Bildhauern Matteo da Ragusa und Giov. Antonio da Milano ausgeführt worden sei; es ist sonst nichts über diese Meister bekannt.

Peleo Bacci gibt in einem von urkundlichen Zeugnissen begleiteten Artikel ausführliche Nachrichten über die Bildhauer und Steinmetzen, die an S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja arbeiteten (Gruamonte ed altri maestri di pietra, pag. 57—76). Gruamons war um das Ende des 12. Jahrhunderts der Architekt des Baues; fraglich ist, ob auch das Abendmal im Architrav des Portales ihm angehört. Die Verkleidung der beiden oberen Stockwerke der Fassade mit Säulchen und Bögen erfolgte erst 1322—1325. Bacci gibt die Namen der dabei beschäftigten Meister. Die Statue des Ev. Johannes, jetzt in der Portallunette aufgestellt, wurde 1344 in Pisa gearbeitet.

G. Poggi (Andrea di Lazzaro Cavalcanti e il pulpito di S. Maria Novella, pag. 77—85) stellt aus Borghigianis Chronik das bisher nicht überlieferte Datum 1443 für Brunelleschis Modell der Kanzel in S. Maria Novella, sowie ihre Vollendung im Jahre 1448 aus einer Notiz der Carte Strozziane fest. Überdies teilt er eine Schätzungsurkunde von 1453 mit, woraus zu entnehmen ist, daß die ornamentalen Bestandteile der Kanzel an Giovanni del Ticcia (s. Guasti, La cupola di S. Maria del Fiore, doc. 282), die vier Reliefs aber an Andrea di Lazzero Cavalcanti vergeben wurden und 1448 fertiggestellt waren. Bei ihrem von seinen andern Arbeiten völlig verschiedenen Stil bleibt es zweifelhaft, ob er sie nicht durch fremde Hände ausführen ließ.

Jodoco del Badia veröffentlicht nach dem Originale jenen merkwürdigen Brief Ant. Pollaiuolos an Virgilio Orsini, den L. Borsari auffand und in einer Publikation »per nozze« zuerst mitteilte (s. Repertorium XV, 248). Es werden dabei mehrere Lesefehler Borsaris richtiggestellt,

G. Poggi teilt aus dem bekannten Notiz- und Rechnungsbuch Neris di Bicci, das im Archiv der Uffizien aufbewahrt wird, einige Auszüge mit, die sich auf Arbeiten beziehen, welche der Genannte für Giuliano da Majano ausgeführt hat. Zwei davon haben wir in unserem chronologischen Prospekt zu Giuliano (Beiheft zum Jahrbuch der K. pr. Kunstsammlungen, 1903 S. 155ff.) nicht angeführt; dagegen sind mehrere andere, die wir dort mitteilten, G. Poggi entgangen.

Peleo Bacci (p. 159—171) bringt urkundliche neue Nachrichten über Agnolo di Polo, einen der Schüler Verrocchios, dessen auch Vasari (III, 371) kurz erwähnt. Laut ihnen fertigte er 1495, kaum 25 Jahre alt, eine Tonstatue der h. Magdalena für ihren Altar im Oratorium des Spedale della Morte zu Pistoja. In dem gleichen Oratorium befand sich auch eine Statue des h. Antonius, vielleicht auch von Agnolo. Von beiden ist seit Ende des 17. Jahrhunderts jede Spur verloren. 1498 wird ihm von den Uffiziali della Sapienza eine Tonbüste Christi in Auftrag gegeben, für das Amtszimmer des Vorstandes bestimmt. Es ist die Büste, die sich bis heute erhalten hat (jetzt im Liceo Forteguerri aufbewahrt). Auch über einen bisher unbekannten Bildhauer Simone da Firenze detto Carigi bringt der Verfasser einen urkundlichen Nachweis, wonach er 1468 für die Compagnia della Trinità eine Tonstatue der h. Margherita bildete und bemalte. Auch sie ist nicht mehr nachweisbar.

Der Berichterstatter veröffentlicht (p. 176ff.) aus dem Florentiner Staatsarchiv den am 22. September 1509 zwischen Niccolo Pandolfini, Bischof von Pistoja, und dem Bildhauer Donato Benti (Vasari IV, 530 nota 2) abgeschlossenen Vertrag über die Herstellung des Grabmals für den ersteren in der Kathedrale seines Bischofssitzes. Es sollte nach dem Muster der römischen Nischengrabmäler, reich mit Skulpturen geschmückt, ausgeführt werden, scheint aber nicht über das Stadium des Entwurfs hinausgekommen zu sein, da sich in der Lokalliteratur nirgends eine Erwähnung davon findet.

G. Poggi (Arnolfo di Cambio e il sacello di Bonifacio IV, pag. 187—198) widmet einen Artikel der Widerlegung der Behauptung A. Venturis, wonach der Altar für Bonifaz IV und das Grabmal Bonifaz' VIII. in S. Peter 1300 ausgeführt worden seien (s. L'Arte 1905 pag. 255, und oben unser Bericht darüber). Aus einer Stelle der Bulle Bonifaz' VIII. vom 3. Januar 1301 und des Liber benefactorum basilicae S. Petri weist Poggi nach, daß das Sacellum und sehr wahrscheinlich

auch das Grabmal Bonifaz VIII. schon 1296 errichtet waren. Auch darauf macht er aufmerksam, wie unwahrscheinlich es sei, daß die Kommune von Florenz Arnolfo 1300 zu längerem Aufenthalte nach Rom entlassen habe (auf daß er dort das Grabmal des Papstes ausführe), nachdem sie ihm erst mittels Dekrets vom 1. April gedachten Jahres volle Steuerfreiheit zugesichert hatte, weil sie »ex magnifico et visibili principio dicti operis ecclesie iamdicte inchoati per ipsum magistrum Arnolphum habere sperat venustius et honorabilius templum aliquo alio quod sit in partibus Tuscie«.

O. Giglioli publiziert (p. 208) den Ricordo von 1465 betreffend die Ausführung einer hölzernen Kanzel für S. Egidio (S. Maria nuova durch Giuliano da Majano. Er nennt ihn mit Unrecht »inedito«; wir haben ihn in unserm chronologischen Prospekt über den Meister (Beiheft zum Jahrbuch der K. pr. Kunstsammlungen 1903) im Wortlaut schon mitgeteilt.

Eine pag. 210 mitgeteilte Notiz aus der ravennatischen Chronik des Pompeo Raisi macht es nunmehr gewiß, daß die im dortigen Museum befindliche Grabesstatue des Guidarello Guidarelli, die seither dem Baldini, dem Severo da Ravenna, dem Antonio und Tullio Lombardi zugeschrieben worden war, dem letzteren angehört, der sie 1525 ausführte.

Der Berichterstatter teilt die Steuereinbekenntnisse Minos da Fiesole aus den Jahren 1469 und 1480 — die einzigen, die sich erhalten haben — im Wortlaut mit (pag. 265 ff.).

O. Giglioli veröffentlicht (pag. 267) den Vertrag vom 14. Januar 1467, womit sich Mino da Fiesole verpflichtet, für die Kirche S. Maria zu Peretola einen Taufstein um 90 Lire auszuführen. Das bisher unbekannte einfache, jedoch originelle Werk — wovon der Verfasser eine Reproduktion gibt — ist noch vorhanden. Besteller war das Spital von S. Maria nuova in Florenz, dem durch päpstliche Bulle von 1449 die Kirche von Peretola zugewiesen worden war.

Im Jahrgang 1905 von Arte e Storia gibt G. Carocci (pag. 7, 27, 56, 87) die Fortsetzung des im vorigen Jahrgang begonnenen Verzeichnisses der Straßentabernakel von Florenz (s. Repertorium XXIX, 49).

Fr. Sarto beschreibt (pag. 22 ff.) die Bronzethüre des Barisanus am Dom zu Trani, ohne irgend etwas Neues darüber beizubringen.

Diego Santambrogio (pag. 81) macht die Marmorgrabplatte des Nicolosi de' Bartolomei aus Lucca († 1388), des Freundes von Petrarca und Sohnes des Stifters der Certosa von Farneta bei Lucca bekannt, die sich in dieser, seit zwei Jahren wieder im Besitz der Certosinermönche

befindlichen und durch sie einer gründlichen Wiederherstellung unterzogenen Abtei befindet. Als Bildner der Grabplatte, die mit denen der Acciainoli in der Certosa di Val d' Ema Ähnlichkeit haben soll, nennt er ganz vermutungsweise Simone Talenti. Leider kennen wir ja den bildnerischen Stil des Meisters zu wenig, um ein sicheres Urteil darüber aussprechen zu können.

L. Luchini beschreibt (pag. 115) die romanische Basilika S. Michele zu Cremona, vor Errichtung der jetzigen Kathedrale die Bischofskirche der Stadt, und stellt die den Urkunden entnommenen Daten zu ihrer Baugeschichte zusammen. Eine Restauration im Jahre 1621 hat sie ihrer ursprünglichen Gestalt beraubt.

O. Giglioli teilt eine gleichzeitige urkundliche Nachricht über die Gründung des Jungfrauenhospizs von S. Giuliano a Montaione durch Bartolo Cini im Jahre 1362 mit. Dasselbe wurde 1533 zum Spital für Aussätzige umgewandelt, 1777 dem Ospedale di S. Maria nuova angegliedert, und ist seither aufgehoben worden. Seine Stelle bei Ponte all' Asse auf der Straße gegen Rifredi nehmen jetzt private Wohnhausanlagen ein.

C. O. Tosi gibt (pag. 137, 154, 170 und 184) einen Abriß der Geschichte der Villa Castello, die schon, ehe der großherzogliche Zweig der Medici zur Herrschaft gelangte, seit 1477 demselben angehört hatte. Ihre heutige Gestalt verdankt sie Cosimo I., der ihren Ausbau durch Tribolo vornehmen ließ (Vasari VI, 72). Auch die benachbarten beiden Mediceervillen, La Petraja, durch Cosimo I. von den Tornabuoni erworben, und La Topaia, wo Ben. Varchi und Scip. Ammirato als Pensionäre des Herzogs ihre Geschichtswerke verfaßten, werden im Anhang in bezug auf ihre Geschichte gewürdigt.

D. Santambrogios Artikel über die Cluniacenserabtei von Fontanella im Bergamaskischen resümieren wir weiter unten, wo über den Inhalt des Mailänder Politecnico berichtet wird, in welchem der fragliche Aufsatz ebenfalls zum Abdruck gelangte.

Im Archivio storico lombardo für 1905 finden wir einen Beitrag von Dr. Girolamo Biscaro (I documenti intorno alla chiesa di S. Sigismondo di Rivolta d'Adda), worin der durch seine gründlichen dokumentarischen Studien so vorteilhaft bekannte Verfasser alle historischen Momente zusammenstellt und kritisch erörtert, die dafür sprechen, daß das Augistinerchorherrnstift S. Maria Mater Dei e S. Sigismondo zu Rivalta erst zu Ende des 11., und nicht — wie von andrer Seite angenommen wurde — schon im 8. Jahrhundert errichtet worden sei. Es ergibt sich als sehr wahrscheinlich, daß das Stift im Baue war, als Papst Urban II.

1095 und 1096 die Lombardei besuchte und die Kirche konsekrierte, zugleich auch die Bulle ausstellte, womit er die bei Gelegenheit der Konsekration durch die Gründer erfolgte Offerte des Stifts und seiner Besitztümer an den h. Stuhl annahm und ihm alle Rechte und Privilegien zugestand, die aus dessen unmittelbarer Abhängigkeit bzw. Zugehörigkeit zum h. Stuhl flossen. Die Bulle Urbans II. ist nicht erhalten, ihre Bestimmungen aber in derjenigen Lucius' II. vom Jahre 1144 rekapituliert (Biscaro teilt sie per extensum mit). Die Ausführungen unseres Verfassers bekräftigen sonach dasjenige, was Diego Santambrogio betreffs des in Rede stehenden Baudenkmals in einem Artikel von Arte e Storia (1903 pag. 43) festgestellt hatte (vgl. Repertorium, XXVIII, 280).

Im gleichen Bande des Archivio lombardo veröffentlicht Dott. Biscaro die zweite Serie seiner »Note e documenti santambrosiani«, deren ersten Teil wir im Repertorium XXIX, 50 kurz resümiert haben. Der erste Aufsatz dieser zweiten Serie beschäftigt sich mit der Klärung des Amtes des »Superstans«, das für S. Ambrogio schon seit Beginn des 12. Jahrhunderts nachweisbar ist. Sein Träger hatte für die Rekonstruktion und Erhaltung des Baues und seiner immobilen Bestandteile (Kanzel, Altar, Ziborium) zu sorgen, während jene der beweglichen Kircheneinrichtung (Chorstuhl, Lampen und dgl.) dem offiziierenden Klerus oblag. Ursprünglich von der Kommune ernannt, war im Laufe der Zeit die Erneuerung des »Superstans« an den Erzbischof übergegangen, der mit dem Amt jedoch auch stets Laien betraute. Wir können betreffs der Geschichte des Amtes den Leser um so eher auf die Schrift Biscaros verweisen, da dieselbe wenig Momente aufweist, die sich auf entscheidende Tatsachen in der Baugeschichte von S. Ambrogio beziehen würden. Im zweiten der vorliegenden Aufsätze werden wir über die Schicksale der berühmten Altartafel unterrichtet, deren Bewachung den Kanonikern von S. Ambrogio oblag, die diese durch einen »cimiliarca« ausübten. Von wiederholten Spoliationen des kostbaren Werkes durch einen gewissenlosen »cimiliarca«, sowie durch Diebe besitzen wir urkundliche Zeugnisse: sie erfolgten 1235, 1337 und 1592. In der Frage der Entstehungszeit des Paliotto, über die aus den Urkunden keine sichere Nachricht zu schöpfen ist (denn die Urkunde des Erzbischofs Angilbert von 835 wird heute allgemein als Fälschung angesehen) stellt sich Biscaro auf die Seite derjenigen, die für das 9. Jahrhundert eintreten, im Gegensatze zu jenen, die den jetzigen Zustand des Werkes mit Ausnahme einiger weniger Bestandteile erst dem 12. Jahrhundert zuschreiben (s. Repertorium XVII, 376). Unter seinen Gründen, deren Anführung im einzelnen hier zu weit führen würde, legt Biscaro darauf das größte Gewicht, daß in den Urkunden, die von 1144 an vorhanden sind, nirgend einer im 12. Jahr-

hundert geschehenen Restaurierung bzw. Umwandlung der Altartafel Erwähnung geschieht. Wohl mag — gerade infolge der oben berührten Spoliationen — in späterer Zeit eine Wiederherstellung des Werkes nötig geworden sein, aber »nel disegno generale, nella distribuzione dei quattro specchi, nei soggetti delle storie . . . il paliotto dovrebbe essere ancora il mirificum opus, costruito da Volvinio e da Angilberto dedicato al santo tutelare della sua chiesa«. Was das Tabernakel über dem Altar betrifft, so schließt sich Biscaro der Ansicht jener an, die es in seiner heutigen Gestalt erst in die Zeit nach dem 1194 oder 1196 stattgehabten Einsturz der Vierungskuppel setzen. — Im Schlußartikel stellt Biscaro die auf das Chorgestühl bezüglichen Nachrichten zusammen. Die frühesten Urkunden erwähnen ein schon vor 1144 durch Aribert von Pasiliano, einen Mönch des Klosters, hergestelltes Gestühl; 1283 wird sodann ein neues beschafft und 1469 ein drittes bei drei Mailänder Meistern bestellt, von denen nur Giac. del Maino sonst bekannt ist, als Verfertiger des 1782 durch den Gouverneur Grafen Wilczek aus der Certosa von Pavia entführten und seither abhanden gekommenen Chorgestühls der Laienbrüder. Biscaro hat den früher nicht bekannten Vertrag über die Ausführung des Chores von S. Ambrogio aufgefunden und teilt ihn im Anhang mit. Bisher hat man den Chor (der 1507 in die Apsis übertragen wurde, wo er noch heute steht) wegen seiner gotischen Formen für eine Arbeit aus dem 14. Jahrhundert gehalten.

In dem Mailänder »Monitore tecnico« vom 5. August 1905 beschäftigt sich ein Artikel D. Santambrogios (Sul carattere conventuale della Basilica Ambrosiana) ebenfalls mit dem Heiligtum des h. Ambrosius. Er verfolgt den Zweck, entgegen der durch G. Biscaro verfochtenen Ansicht, der zufolge der Einfluß der Benediktiner gegenüber jenem der den Besitz von S. Ambrogio mit ihnen teilenden regulären Chorherren auf die Gestaltung des Wiederaufbaues der Kirche zu Beginn des 12. Jahrhunderts ein minimaler gewesen sei (vgl. Repertorium XXIX, 50 ff.), nachzuweisen, daß sich im Gegenteil im gedachten Wiederaufbau die Tendenzen der Cluniacenserkongregation jenes Ordens klar offenbaren. Zum Beweis dessen weist der Verfasser namentlich auf die Anlage des Matroneums (das sich aus den Triforien der burgundischen Kirchen vom Ende des 11. Jahrhunderts entwickelte) und des Atriums hin, die beide — ebenso wie die drei Absiden und die zwei Glockentürme mit zwischenliegendem Nartex an der Fassade — wesentliche Bestandteile in dem durch die Cluniacenser zu Ende des 11. Jahrhunderts festgestellten Typus ihrer Ordenskirchen bilden. Endlich führt er auch eine der bildnerischen Darstellungen an den Giebeln des den Altar überdeckenden Ziboriums

(das gleichfalls in dem ersten Dezennien des 12. Jahrhunderts entstand) als Stütze seiner Behauptung an: wir sehen in ihr zwei Benediktinermönche, durch die hh. Gervasius und Protasius dem h. Ambrosius empfohlen, diesem das Modell eben des Ziboriums darbringen, woraus geschlossen werden muß, daß dessen Errichtung die Mönche und nicht die Chorherren veranlaßten.

C. v. Fabriczy.

(Schluß folgt.)

Malerei.

Hermann Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest. Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte herausgegeben von Dr. Herm. Ehrenberg Heft 3 — XIII u. 148 SS. 1906 Coppenrathsche Buchhandlung, Münster (Westf.).

Das Buch, das den Untertitel führt »Zur Geschichte des Naturgefühls in der deutschen Kunst«, behandelt die in Soest und in der Nachbarschaft dieser Stadt erhaltenen Wandmalereien des 12. und 13. Jahrhunderts, deutet die Stilentwicklung an und fügt die berühmten aus Soest stammenden Erstlinge der Tafelmalerei in den historischen Zusammenhang. Die Betrachtungsweise ist keineswegs beschränkt lokalhistorisch. Für das Ikonographische und für die Formsprache steht überall Vergleichungsmaterial aus anderen deutschen Landschaften, aus Frankreich und aus Italien zur Verfügung, so daß der westfälische Vorgang als Spezialfall allgemeineren Geschehens dargestellt wird. Die romanische Baukunst und die romanische Plastik Westfalens sind berücksichtigt, im besonderen wird die Wandmalerei — wie es notwendig ist — im Zusammenhange mit der Architektur beurteilt.

Das Buch ist temperamentvoll geschrieben, in kurzen unzusammenhängenden Sätzen, oft Satzstümpfen. Die Begeisterung des Verfassers, durch Heimatliebe gesteigert, scheint kein rechtes Genüge gefunden zu haben an den ziemlich kümmerlichen, überdies zumeist »restaurierten« Monumenten und wendet sich oft zu allgemeinen kunsthistorischen Ausblicken, ästhetisch historischen Betrachtungen, poetischen Landschaftsschilderungen und »Problemen«. Die hastig herausgestoßenen Andeutungen sind nicht immer leicht zu verstehen.

Im ersten Teil wird auf Grund des recht kärglichen Materials das 12. Jahrhundert geschildert (die Wandgemälde zu Idensen, im Chor von St. Patroclus zu Soest und das Walpurgis-Antependium). Im 2. Teil ist das reichere Material aus dem 13. Jahrhundert etwas unklar disponiert. Das 1. Kapitel dieses Teiles behandelt die Denkmäler vom Anfang des 13. Jahrhunderts. Hier sieht der Verfasser den Höhepunkt des byzantinisch-italienischen Einflusses. Im 2. Kapitel ist vom »spätesten romani-

schen« Stil die Rede, während das 3. Kapitel Allgemeines bringt über die »spätromanische« Malerei, damit über die im 1. und 2. Kapitel eingeführten Monumente. Diese Unterscheidung des »spätesten romanischen Stils« und der »spätromanischen Kunst« ist ungeschickt und verwirrend. Der 3. Teil ist dem Übergange zur neueren Zeit, der gotischen Malerei gewidmet, ein mit Ungeduld angefügter Abschnitt, in dem der Verf. das Thema bei weitem nicht so sicher beherrscht wie in den anderen Teilen.

Im ganzen liegt das erhebliche Verdienst der ernsten Arbeit weniger in einzelnen neuen Feststellungen als in der zusammenfassenden stilhistorischen Darstellung. Die eingehend studierten westfälischen Monumente erhalten ihren Platz in dem großen Bilde der mittelalterlichen deutschen Kunst, das sich nach den Bemühungen Haseloffs, Vöges, Goldschmidts, Swarzenskis und v. Falkes im letzten Jahrzehnte deutlicher enthüllt hat.

Friedländer.

Das Leben der niederländischen und deutschen Maler von Carel von Mander. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Übersetzung und Anmerkungen von **Hanns Floerke**. Band II. Mit 20 Bildertafeln. München und Leipzig bei Georg Müller 1906.

Im XXIX. Jahrgang dieser Zeitschrift hatten wir Gelegenheit, auf den ersten Band dieser ersten deutschen van Mander-Übersetzung hinzuweisen. Der zweite Band, welcher jetzt erschienen ist, ist in derselben Weise, im allgemeinen vorzüglich, bearbeitet und steht somit dem ersten nicht nach.

Der Band fängt mit dem Leben des Anthonis van Montfoort an und bringt die Übersetzung der Biographien niederländischer und deutscher Maler zum Abschluß. Ein gutes, ausführliches Register, welches sich auf beide Bände bezieht, ist am Ende des Buches hinzugefügt.

So können wir also dem Autor zu der Vollendung dieses Teiles seiner Arbeit Glück wünschen.

Es wäre wohl ein Wunder, wenn Floerke nicht auch in diesem Bande hier und dort das Holländische nicht ganz richtig verstanden hätte. Ist es doch für den Holländer heutzutage sogar oft schwer, van Mander ganz zu verstehen. So hat Floerke z. B. (S. 11 usw.) das Wort Doelen übersetzt mit »Herbergen der Bürgerwehr«. Das ist nicht ganz richtig. Doel heißt »Ziel«, Doelen ist ein Plurale, nämlich »Ziele«. »De Doelen«, oder »de Doelens« sind also »die Ziele«, das heißt die Schießstände.

[Bei diesen Schießständen befand sich nun gewöhnlich ein Gebäude, wo die Schützen ihre Versammlungen abhielten und ihre Feste feierten. Den Festsaal eines solchen Gebäudes schmückten oft Gemälde.]

Am besten wäre es gewesen, das Wort Doelen unübersetzt zu lassen und es in einer Anmerkung zu erklären. Will man es übersetzen, dann ist wohl »Schützenhof« ein gutes Wort.

Auf S. 247 erzählt van Mander, daß Goltzius auf präparierter Leinwand mit der Feder zeichnete, unter anderem eine nackte Frau »op eenen paslijcken grooten gheprimuerden doeck«. »Paslijck groot« heißt »ziemlich groß«, und nicht, wie Fl. übersetzt, »ansehnlich«.

So sind mehrere kleine Fehler nachzuweisen, aber nirgends wirken diese störend auf den Sinn des Ganzen.

Die Anmerkungen, welche hinter den Text gefügt sind, enthalten, wie im ersten Bande, manche willkommene Erläuterung. Auch hat der Autor jetzt das 1903 erschienene Buch von Greve über die Quellen van Manders, auf das wir in unserer Besprechung des ersten Bandes hinwiesen, benutzt.

Haag, 4. April 1607. *W. Martin.*

Graphische Kunst.

Hans Wendland. Martin Schongauer als Kupferstecher. Mit 32 Abbildungen. Verlag Edmund Meyer, Berlin 1907 VII und 130 SS.

Der Verfasser hat sein Thema enger begrenzt, als der Titel erkennen läßt. Er ordnet die Kupferstiche Schongauers, von denen keiner inschriftlich datiert ist, nach ihrer Entstehungsfolge und stellt die Entwicklung des Meisters dar. Oder umgekehrt: nach seiner Vorstellung von der Entwicklung ordnet er die Stiche. Er versucht es nicht, er tut es. Er fühlt sich mit jugendlichem Optimismus im Besitze der rechten Methode und löst die Aufgabe mit der Sicherheit, mit der man eine Rechenaufgabe erledigt. Bekanntlich haben Scheibler und v. Seidlitz sich um die Chronologie der Schongauerschen Stiche verdient gemacht. W. läßt ihre Resultate beiseite und geht auf eigenem Wege an die Lösung der Aufgabe.

Die Voraussetzung, auf die W. sein Gebäude stellt, läßt sich etwa so formulieren: Schongauer hat als Kupferstecher ein bestimmtes Wegstück in der allgemeinen Entwicklung zurückgelegt. Er hat der Technik Wirkungen abgerungen, die seinen Vorgängern unerreichbar waren. Die individuelle Entwicklung des Meisters muß in der Richtung der allgemeinen Entwicklung verlaufen. Dies ist gewiß im großen und ganzen richtig.

Der Verfasser wendet seine Aufmerksamkeit fast ausschließlich der Kompositionskunst Schongauers zu und ordnet die Stiche in der Voraussetzung, daß diese Kompositionskunst ununterbrochen und stetig im Aufsteigen ge-

blieben sei. Da Schongauer ziemlich jung starb, mag diese Voraussetzung hingehen — im allgemeinen. Mit logischer Schärfe wird die Auffindung der Chronologie geschieden von der historischen Darstellung der Entwicklung. Zwischen die beiden Abschnitte, die so entstehen, ist ein dritter eingeschoben, »die Kritik der Literatur«. Der erste Abschnitt zeigt den Verfasser bei der Arbeit. Er stellt erst alle Kreuzigungen, dann alle Madonnen Schongauers nebeneinander, betrachtet mit strenger, zumeist treffender Kritik, Komposition und Formensprache und stellt so die zeitliche Aufeinanderfolge fest.

Im großen und ganzen kommt der Verfasser zu denselben Resultaten wie v. Seidlitz, im besonderen ergeben sich ihm dieselben Jugendwerke. Auffällig anders als die Vorgänger datiert W. namentlich die Verkündigung (B. 3), die Verkündigungsfiguren (B. 1, 2), und die große Kreuzigung (B. 25).

Die Kreuzigung, die v. Seidlitz für eine späte Arbeit hielt, setzt W. in ziemlich frühe Zeit an, die Verkündigung, die als charakteristische Leistung der letzten Periode galt, wird in die mittlere Zeit gerückt, und B. 1 und 2, die man als Werke des Übergangsstils den früheren Schöpfungen angereiht hatte, kommen nun ganz an den Schluß.

Während v. Seidlitz, wie alle Vorgänger, ihren Bestimmungen mehr oder weniger weiten Spielraum ließen, ordnet W. mit beneidenswerter Sicherheit und mutet seiner Methode eine Arbeit zu, die sie nicht zu leisten vermag. Er begnügt sich nicht damit, die Kupferstiche Schongauers in drei oder vier Gruppen zu ordnen, Perioden abzugrenzen, wie Scheibler und v. Seidlitz getan haben, er erkühnt sich, je vor zwei Blättern zu entscheiden, welches früher und welches später entstanden sei, und reiht Blatt auf Blatt aneinander ohne Skrupel und Zweifel.

Seine stilkritischen Beobachtungen sind überraschend fein und scharf, und auf dem engen Felde, das er überhaupt der Beachtung würdigt, hat er zweifellos vieles gesehen, was vor ihm niemand gesehen hat. Das Beobachtete versteht er manchmal mit anschaulicher Klarheit und Prägnanz auszudrücken. Damit hat er höchst wertvolle Arbeit geleistet und das Verständnis der Schongauerschen Kunst gefördert.

Daß aber die Zeitfolge der Stiche nunmehr feststehe, wie der Verfasser meint, möchte ich bezweifeln. Die Entwicklung eines Zeichners ist eher etwas Gewachsenes als etwas Gebautes, gleicht eher einem Baume als einer Säule. Hundert Widerstände, Erlahmung der Energie, Rückfälle, Störungen der seelischen und körperlichen Kräfte, Ablenkungen, Irrwege, Seitensprünge: all dies wirkt der reinen und klaren Entwicklungslinie entgegen. Ich nehme an, daß Rembrandts Gemälde keinerlei inschriftliche Datierung zeigten, nehme weiter an, daß ein be-

sonders feinfühliger Kunstkenner die Entwicklungslinie sich ohne dies vollkommen klar gemacht hätte: wie viele Fehler würde er dennoch bei einer zeitlichen Ordnung des ganzen Werkes begehen?

Hätte der Verfasser mit etwas mehr Mißtrauen und Skepsis gearbeitet, wäre er auf Wahrscheinlichkeiten verschiedenen Grades, nicht auf Sicherheiten ausgegangen, dann würde er dazu gekommen sein, vielseitiger zu beobachten, die Resultate der einen Betrachtungsart durch andere Weisen zu kontrollieren, zu ergänzen und zu korrigieren. Er wäre dann auch nicht so verachtungsvoll an den älteren Versuchen vorübergeschritten. Allerdings, wer sich im Besitz eines Talismans sicher glaubt, nimmt keine Waffen mit auf die Reise.

In der Tat gibt es mehr als einen Weg, den der Verfasser nicht betreten hat. Er hat sich viele Beobachtungen entgehen lassen, die seine Datierung zu bestätigen und zu modifizieren geeignet sind, z. B. achtet er nicht auf Dinge mehr äußerlicher Natur wie die Nimben, die manchmal strahlenförmig, manchmal kreisförmig sind und manchmal fehlen. Um die Typen, namentlich den Madonnentypus kümmert der Verfasser sich gar nicht. Die Strichführung, die wachsende Sicherheit bei der Handhabung des Grabstichels wird zu wenig berücksichtigt. Schließlich ist Schongauers Kunst nicht vom Monde gefallen. Wir wissen, woher sie stammt, und können aus einer vergleichenden Betrachtung der Rogerschen Formensprache mit dem Stil der Schongauerschen Blätter wohl feststellen, was näher und was der Wurzel ferner ist.

Mit der Chronologie der Schongauerschen Stiche wird man sich auch in Zukunft noch beschäftigen, und die Liste, die der Verfasser aufgestellt hat, ist nicht das Schlußergebnis einer richtigen Rechnung, wohl aber die beachtenswerte Vorstellung eines scharfen Beobachters, der wenn nicht d i e, so doch e i n e der Kräfte, die der Kunst des Meisters Richtung gegeben haben, tief gefühlt und klar erkannt hat.

Friedländer.

Ausstellungen.

Die Mostra d' Arte antica umbra in Perugia, 1907. Der großen Schaustellung alter Kunst in Siena 1904 und den bescheideneren Veranstaltungen mehr provinziellen Charakters in Macerata und Chieti ist in diesem Jahre die Mostra d' antica arte umbra in Perugia gefolgt, und wie in Siena bot auch in der Hauptstadt Umbriens der ehrwürdige Stadtpalast den glänzenden Rahmen. Die Absicht der Ausstellungsleiter ging dahin, vor allem die in der städtischen Pinakothek ungenügend oder überhaupt nicht vertretenen Meister, wie Allegretto Nuzi, Gentile und Antonio da Fabriano, Ottaviano Nelli, Alunno, Matteo da Gualdo, Tiberio d' Assisi, Ingegno, Spagna und Melanzio, zur Geltung zu bringen, und zugleich auch von den mannigfachen Erzeugnissen umbrischen Kunstgewerbes ausgewählte Proben vorzuführen. Man wird zugeben müssen, daß diese Absicht im wesentlichen verwirklicht worden ist.

Der Berichterstatter hat als Mitglied des ausführenden Komitees bei den vorbereitenden Arbeiten seine Hilfe geliehen. Dem Katalog jedoch, der Ende Juli, und vor kurzem in zweiter Auflage erschien, steht er fern. Es sei ihm daher gestattet, im folgenden nicht nur auf die Hauptstücke der Ausstellung hinzuweisen, sondern auch gelegentlich eine Art kritischen Kommentars zu liefern.

Malerei.

Von den Bildern aus dem frühen Trecento verdient hervorgehoben zu werden ein Breitbild aus der Kirche S. Maria in Cesi (Saal 1, Nr. 7), welches die thronende Madonna mit segnendem Kinde, rechts und links in zwei Reihen übereinander 2 Erzengel und 10 Heilige, und unten links die Stifterin Suor Elena zeigt und 1308 datiert ist. Formenauffassung und Typen lassen an einen Künstler denken, der, von Giotto unbeeinflußt, aus der Schule Pietro Cavallinis hervorgegangen ist. Von umbrischen Meistern aus der Mitte des Trecento ist Allegretto Nuzi am besten vertreten: durch ein Triptychon mit S. Augustinus zwischen S. Antonius von Padua und Stefanus aus der Pinakothek in Fabriano, zwei Seitentafeln eines großen Polyptychons und ein Polyptychon mit der Madonna

zwischen vier Heiligen aus dem Dom zu Fabriano (Saal 2, Nr. 3—6). Ein Tafelbild: S. Antonius Abbas mit Andächtigen und dem Datum 1353, von der Congregazione di Carità in Fabriano ausgestellt (Nr. 7), kann ihm nur dubitativ gegeben werden. Zwischen Bernardo Daddi und Allegretto steht ein kleines Triptychon aus dem Besitz des Dr. Ruozi in Spello (Gabinetto della Torre Nr. 6).

Von Allegrettos Schüler Franciscuccio di Cicco (Ghissi) da Fabriano ist eine herbe Madonna dell' Umiltà zu sehen, firmiert und datiert 1359. Eine Inschrift auf der Rückseite des Bildes, von dem viele Repliken existieren, berichtet über eine 1674 erfolgte, leider etwas gewaltsame Restauration (Saal 2, Nr. 9).

Ein dreiteiliges Altarbild: Maria, das in einer Wiege liegende Kind anbetend und von Gottvater gekrönt, wird vom Katalog einem Fabrianesen zugeschrieben, steht aber dem Lorenzo I da Sanseverino sehr nahe (Nr. 12). Von dem seltenen Cola di Petrucciolo da Orvieto ist ein firmiertes und 1385 (?) datiertes Diptychon ausgestellt, welches die Biblioteca Comunale in Spello sandte (Nr. 1). Der Hauptmeister der Schule von Fabriano, Gentile, ist durch seine entzückende Pisaner Madonna würdig repräsentiert (Nr. 14). Das daneben hängende, von Venturi dem Gentile zugeschriebene Bild (Nr. 13) ist inzwischen als Arbeit des Bicci di Lorenzo erkannt worden.[1]

Die Pinakothek in Trevi sandte ein großes Triptychon mit 19 Geschichten aus dem Leben Christi, das wahrscheinlich der Schule von Gubbio angehört und zu Anfang des Quattrocento entstanden sein dürfte (Nr. 20). Sehr erfreulich ist es, das bisher in dem weltentlegenen Pietralunga dem Studium entzogene einzige Tafelbild des Ottaviano Nelli, firmiert und datiert 1403, auf der Mostra zu finden (Nr. 21). Von Antonio da Fabriano (zweite Hälfte des Quattrocento) ist eine große Darstellung des Todes Mariae ausgestellt, mit Apostelfiguren, die an späte Sienesen und speziell an Matteo di Giovanni erinnern (Nr. 10).

Die Werke der Schule von Foligno, welche in der städtischen Pinakothek nur schwach vertreten ist, nehmen einen der größten Säle der Ausstellung vollständig ein (Saal 3). Der Patriarch der Schule ist Bartolommeo di Tommaso. Ein Triptychon von 1430 (Mittelbild und Flügel jetzt in einem Rahmen vereinigt) mit der Madonna zwischen Engeln, zwei Heiligen und mit dem knieenden Stifter Rinaldo di Corrado Trinci läßt seine Eigenart gut erkennen. Von dem Hauptmeister der

[1]) Poggi, Gentile da Fabriano e Bicci di Lorenzo, Rivista d' Arte 1907, Maggio-Giugno, p. 85—88. W. Bombe, Le opere di Gentile da Fabriano alla Mostra d' arte antica umbra. Augusta Perusia, 1907, Luglio-Agosto.

Schule, Niccolo Alunno, sind 7 eigenhändige Werke vorhanden. Das früheste derselben, die Madonna dei Consoli aus Deruta, von 1458, zeigt in der Madonna und den Figuren des S. Francesco und S. Bernardino, wie auch des knienden Stifters, deutliche Anlehnungen an Benozzo Gozzoli. Man könnte das Werk geradezu als eine freie Wiederholung von Benozzos Madonna mit den gleichen Heiligen im Wiener Hofmuseum (Saal 1, Nr. 26) bezeichnen. Wie Alunno in der Folge sich von diesen Einflüssen freimacht, zeigen die Altarwerke aus Gualdo (1471), Cannara (1482), Nocera (1483), S. Niccolo in Foligno (1499 oder früher) und Bastia (1499).

Mit Niccolos Sohn Lattanzio lenkt die Schule von Foligno ein in die Bahnen der Renaissance. Sein Leinwandbild mit dem Engel der Verkündigung, von 1523, zeigt ihn ganz unter dem Einfluß des Pinturicchio (Saal 3, Nr. 13). Ein Zeitgenosse Niccolos ist Matteo da Gualdo. Von ihm figurieren auf der Mostra 4 Altarwerke: Aus Gualdo Tadino von 1462 und 1471 (Saal 5, Nr. 2 und 1), aus S. Pietro in Assisi (Saal 5, Nr. 6) und aus Nasciano bei Gualdo (Saal 5, Nr. 7). Was der Katalog sonst noch Matteo zuschreibt, hat nichts mit diesem Künstler zu tun: Eine kleine Verkündigung (Saal 5, Nr. 4) ist sicher von einem Nachfolger Carlo Crivellis aus den Marken, die Lünette mit der Krönung Mariä von 1473 (Saal 5, Nr. 8) von Sano di Pietro, während die Assunta aus Spoleto (Saal unter dem Turm, Nr. 3) dem Sassetta nahe steht.

Ein hervorragendes, auch durch vorzügliche Erhaltung ausgezeichnetes Werk des Benozzo Gozzoli ist die Vermählung der hl. Katharina, aus der Stadtbibliothek zu Terni, von 1476 (Saal 3, Nr. 15). Die Verkündigung aus Narni (Gabinetto della Torre Nr. 11) ist das Werk eines umbrischen Nachfolgers des Benozzo.

Die Bilder der Schule von Perugia haben in dem großen Saal der Bibliothek Aufstellung gefunden. Eine besondere Gruppe in diesem Saal ist die der Gonfaloni, welche in Zeiten der Pest in feierlicher Prozession durch die Straßen getragen wurden. Eine Reihe von Schöpfungen dieses Kunstzweiges zeichnet sich durch ein ganz bestimmtes, alter Überlieferung folgendes Kompositionsschema aus, das wir in seiner ältesten, streng liturgischen Fassung an einem Gonfalone aus dem Besitz des Cav. Luigi Lanzi in Terni kennen lernen. Die Mitte des Bildfeldes nimmt in sehr großer Figur die auf Wolken stehende Madonna ein. Unter ihrem weit ausgebreiteten Mantel drängt sich das betende Volk. Über der Madonna ist in kleinem Maßstabe Christus mit den Wundenmalen an Hüfte und Händen dargestellt. Mit der rechten Hand schleudert er Pfeile herab, die an dem Mantel der Madonna abprallen oder zerbrechen. Nach den gleichen Kompositionsprinzipien sind auf-

gebaut: der Gonfalone von S. Francesco in Perugia, der 1464 in der Werkstatt des Buonfigli einer umfassenden Restauration unterzogen worden ist (neuerdings vollständig übermalt), Buonfiglis schöner Gonfalone aus Corciano bei Perugia, von 1472, der Gonfalone aus S. Francesco in Montone, an dem Buonfigli und Caporali gleichen Anteil haben, von 1482, der dem Buonfigli nahestehende Gonfalone aus Civitella Benazzone (nicht datiert), der Gonfalone des Giannicola Manni aus S. Domenico in Perugia, von 1494, alle jedoch bereichert durch Darstellungen der heiligen Schutzpatrone, welche zur Seite der Madonna knien, als Fürsprecher über der frommen Gemeinde schwebend, und durch eine, meist sehr getreue Wiedergabe des betreffenden Stadtbildes.

Die Schrecken der Pest erfahren eine drastische Schilderung auf dem Gonfalone von S. Francesco in Perugia, wo der Tod als scheußliches sensenschwingendes Gerippe auftritt, das von einem Engel bekämpft wird. In ähnlicher Weise versucht auf dem Gonfalone von S. Maria Nuova ein Engel, den Todesstreich mit einer Lanze abzuwehren. Der Tod auf der Flucht ist dargestellt auf der Fahne aus Montone. Ein zweites Kompositionsschema von mehr individueller Ausprägung zeigt Christus als Zentralfigur an Stelle der Madonna, und ist durch den Gonfalone von S. Maria Nuova (von 1472) auf der Mostra repräsentiert. Als von dem herkömmlichen Schema wesentlich abweichend ist ferner der Gonfalone von S. Fiorenzo in Perugia (1476) zu erwähnen. Daß auch Maler des Cinquecento das von der Tradition vorgeschriebene sterile Thema gelegentlich übernahmen, zeigt ein Gonfalone des Berto di Giovanni aus dem Dom in Perugia, von 1526[2]).

Fiorenzo di Lorenzo, der Wegweiser der jüngeren Peruginer Künstlergeneration, eines Perugino und Pinturicchio, ist nur durch ein einziges Werk vertreten, ein durch markige Zeichnung hervorragendes, leider sehr beschädigtes Leinwandbild des büßenden Hieronymus in Felsenlandschaft (N. 13), der sein Gegenstück findet in dem Hieronymus auf der Pietà der Pinakothek (Sala di Fiorenzo Nr. 44). Der kreuztragende Christus aus dem Monastero delle Colombe, Zeichnung und Tempera auf ungrundierter Leinwand, unvollendet, ist mehrfach mit Fiorenzo in Verbindung gebracht worden. Mir scheint das Bild durchaus peruginesk, und seine Qualität ist eine so vorzügliche, daß nur der Meister selbst als Urheber in Betracht kommen kann. Der Dominikanermönch Angeli, welcher 1497 in seinem Bericht an Papst Alexander VI eine Beschrei-

---

[2]) S. meinen Aufsatz »Gonfaloni umbri«, Augusta Perusia Jan.-Febr. 1907.

bung der Zelle der Beata Colomba gab, hat das Werk schon an Ort und Stelle gesehen[3]).

Eine reizvolle kleine Verkündigung (Besitzer Conte Emanuele Ranieri) zeigt den architektonischen Hintergrund des ersten Bernhardinstäfelchens der Pinakothek im Gegensinne. Die Echtheit des Stückes, das schon in einem Familieninventar von 1742 erwähnt wird, ist mit Unrecht angezweifelt worden. (Wohl Schule Peruginos, Nr. 35.) Die köstlichen Predellatäfelchen Peruginos aus Fano (Geburt der Maria, Darstellung im Tempel, Sposalizio, Verkündigung und Himmelfahrt) waren schon in Macerata ausgestellt und sind vielfach gewürdigt worden. Von Pinturicchio ist die schöne Madonna aus Spello (Nr. 40) in prachtvollem, aber nicht zugehörigem Rahmen zu sehen, und der Karton zu dem dritten Fresko der Libreria in Siena aus Casa Baldeschi (Nr. 39). Eine unvollendete Madonna in Halbfigur ist Replik eines Bildes der National Gallery und rührt von einem Schüler Pinturicchios her (Nr. 41). Die große Tempeldarstellung aus Torre d'Andrea bei Assisi (Nr. 44), die noch Corrado Ricci als Jugendwerk Pinturicchios anführte, ist wahrscheinlich von Antonio da Viterbo[4]). Ein authentisches Werk des Spagna ist die Madonna mit 6 Heiligen aus der Unterkirche in Assisi, datiert 1516 (Nr. 21). Die hl. Katharina und Caecilia aus Trevi (Nr. 19—20) sind gleichfalls echte Spagna. Dagegen wird Spagna mit Unrecht zugeschrieben ein interessantes Dreifigurenbild auf Goldgrund, das die Kirche S. Francesco in Montefalco sandte: S. Vincenzo, S. Caterina d'Alessandria (in die Schutzheilige des Ortes S. Illuminata verwandelt) und S. Niccolo (Nr. 28). Adolf Gottschewski bestimmte das Bild auf Antoniazzo Romano, von dem auf der Mostra noch ein zweites Werk zu sehen ist, eine kleine Madonna mit Kind, Replik der Madonna della Ruota (Bes. Cav. Magherini-Graziani in Città di Castello, Nr. 52.) Von Antoniazzos Werkstattgenossen Pier Matteo d'Amelia ist eine Madonna mit Täufer und hl. Franz aus Amelia (Nr. 51).

Der sagenhafte Peruginoschüler Ingegno ist durch ein angeblich dokumentarisch beglaubigtes Werk vertreten, das die Contessa Meniconi-Bracceschi ausstellt: Petrus und Paulus, auf übermaltem Grunde, vom jungen Raffael beeinflußt (Nr. 62). Von den meisten anderen Schülern Peruginos stehen wenigstens Proben zur Schau; der Langweiligste von allen, Francesco Melanzio aus Montefalco, nimmt mit riesigen Maschinen mehr Raum ein, als er seiner Bedeutung nach verdiente.

---

3) Fra Sebastiano Angeli, Leggenda della B. Colomba da Rieti, Manuskript der Comunale zu Perugia.

4) Steinmann, Antonio da Viterbo p. 57.

Von Umbro-Florentinern ist Piero della Francesca durch zwei mittelmäßige Kopien und Luca Signorelli durch sein großes Altarbild mit dem Martyrium des hl. Sebastian repräsentiert, 1498 (?) für Città di Castello gemalt, mit reichem architektonischem Hintergrund (Nr. 17). Das Fahnenbild aus S. Giovanni Decollato daselbst ist Schülerarbeit (Nr. 15). Signorellis Schüler Bartolommeo della Gatta wurde von Venturi eines der eindrucksvollsten Bilder der Mostra zugeschrieben, eine Pietà mit Johannes Ev. und Maria Magdalena (Nr. 46). Ich habe an anderer Stelle zu zeigen versucht, daß Piero di Cosimo der Autor des Bildes ist[5]).

Miniaturen.

Die große und reichhaltige Ausstellung der Miniaturen ist von dem Stadtbibliothekar Conte Ansidei geordnet und zum Gegenstand einer fesselnden Abhandlung gemacht worden[6]). Mit dem kostbaren Lukasevangelium auf Purpur aus dem 6. Jahrhundert beginnend, gibt das ausgestellte Material einen Überblick über die Entwicklung dieses Kunstzweiges. Mangel an Raum verbietet uns ein näheres Eingehen. Nur einiges sei notiert: Da sind zwei Bibeln des 11. Jahrhunderts eine aus S. Pietro, die andere aus der Biblioteca Comunale zu Perugia, beide von demselben Künstler geziert (Saal 10, Nr. 6—7), zwei Psalter aus dem Besitz der Comunale; der eine (Nr. 9) stammt aus Farfa, der andere (Nr. 10) aus Subiaco; der letztere von 1140. Zwei Bibeln des 13. Jahrhunderts (Nr. 12, 14) und eine »Summa de virtutibus et viciis« (15). Der Bilderschmuck dieser drei letzteren erinnert an den Stil der Bologneser Nachfolger des Oderisi. Zwei Dante-Codices aus der Comunale (Nr. 26, 27), die Statuten der Brüderschaft von S. Maria in Amelia von 1355 (Nr. 28). Dann die ganze Serie der Zunftmartikeln: Die Matrikel der Goldschmiede von 1351 (Nr. 60), der Mercanzia von 1356, letztere mit einer Darstellung der Kirche S. Pietro in ihrer ursprünglichen Gestalt, mit der vergoldeten Bronzestatue des hl. Petrus auf dem Campanile (Nr. 80); des Cambio von 1377, firmiert: »Mateo di Ser Cambio Orfo«, der Notare von 1403 (Nr. 63) und viele andere. Ein »Specchio dell' Ordine minore« mit ergreifender Darstellung des Begräbnisses des hl. Franz, aus Norcia (Nr. 39), Anfang des 15. Jahrhunderts. Ein Antiphonar des Giacomo Caporali von 1473 (Saal 3, Pult 1), zwei Psalter von Boccardino aus Florenz, 1517—18 (Saal 10, Nr. 94, 100), drei Graduale und ein Psalter von Matteo da Terranuova (Nr. 95—98) und schließlich die Annalen und Riformanze (Nr. 85—93).

5) Una Pietà di Piero di Cosimo, Augusta Perusia 1907, Maggio-Giugno p. 88—89.

6) Augusta Perusia Nr. 5—6, Maggio Giugno 1907, p. 78—88.

Skulptur.

An Werken der Bildhauerkunst ist die Ausstellung arm. Aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammt eine Madonna mit Kind in Holz, aus Todi; Kopf und Hände der Madonna und des Kindes sind später erneuert. Die Congregazione di Carità in Spello sandte ein altes Kultbild der Madonna mit dem Kinde. Die Figur des Kindes ist abnehmbar und wurde früher, wie das heute noch in den Abruzzen geschieht, der Gemeinde zum Kusse gereicht (Abruzzen-Arbeit). Eine herbe polychrome Pietà in Kalkstein aus der Rotonda bei Spello findet ihr Gegenstück in einer Pietà zu Bettona. Venezianisch ist die Holzfigur eines S. Sebastian aus S. Gemini bei Terni (Saal 3, Nr. 12). Von den nicht zahlreichen Arbeiten in Elfenbein und Knochen ist eine entzückende Elfenbeinmadonna französischen Ursprungs, hervorzuheben, 14. Jahrhundert, aus S. Francesco in Assisi, ein Meisterwerk! (Saal 7, Nr. 10). Aus der Werkstatt der Embriacchi stammen wahrscheinlich zwei beinerne Kästchen mit Reliefs und Intarsia (Saal 7, Nr. 3 und 25) und ein Flügelaltärchen mit Szenen aus dem neuen Testament und Heiligenfiguren. (Gabinetto della Torre Nr. 10.)

Unter den Arbeiten in Cartapesta und Pastiglia befindet sich nur ein Stück, das sicher in Umbrien entstanden ist: ein bemaltes Relief aus dem Dom zu Perugia, welches Christus darstellt, der die Madonna umarmt; die anbetenden Engel finden wir bei Boccati da Camerino wieder. Die Rückseite zeigt uns den Salvator, der sich auf den Kreuzesstab stützt und mit der Rechten segnet. Das Bild wird schon 1274 in Dokumenten erwähnt und ist 1453 von Battista di Baldassare Mattioli gänzlich übermalt worden[7]. Ein Stuckrelief, welches die Madonna mit Kind, dem Johannesknaben und zwei Seraphim darstellt, ist nicht von Agostino Duccio, wie der Katalog angibt, sondern von Rossellino. Von dem Stück existieren mehrere Repliken. Die gemalten Flügelbilder sind von der Hand eines Peruginer Meisters, etwa 1480.

Gold und Silber.

Ein großer Teil der vergoldeten Reliquienbehälter und Abendmahlskelche, der silbernen Vortragskreuze und sonstigen Kirchenschätze Umbriens hat im Saal 7 Aufstellung gefunden, von dessen mit rotem Seidendamast behängten Wänden sich das funkelnde Edelmetall überaus wirkungsvoll abhebt. Die ältesten Vortragskreuze finden wir in Saal 1 zu einer besonderen Gruppe vereinigt, aus der ein zugleich als Reliquien-

7) Das hierauf bezügliche Aktenstück ist vollständig publiziert von Gualandi in seinen Memorie Serie 5 pag. 8—9. Von 1453 ist wahrscheinlich auch das Relief auf der Vorderseite.

behälter dienendes Stück des Domschatzes in Narni (Anfang des 12. Jahrhunderts) und ein Prozessionskreuz aus S. Francesco in Assisi (Nr. 5) hervorzuheben sind. Ein Hauptstück der romanischen Goldschmiedekunst Mittelitaliens ist das silberne Paliotto vom Hauptaltar des Doms in Città di Castello, das nach alter Tradition Papst Zölestin II (1143—44) seiner Vaterstadt geschenkt hat (Nr. 8). Es ist ohne Zweifel das Werk eines italienischen Künstlers und zeigt in der Mitte den segnenden Christus, umgeben von den Evangelistensymbolen, und zu beiden Seiten, in zwei Reihen übereinander, Szenen aus dem Leben Christi und die Bilder der drei Schutzpatrone von Castello.

Von den Arbeiten in opakem und transluzidem Email stammen einige der besten Stücke aus Siena: so der Abendmahlskelch aus S. Francesco zu Assisi mit der Inschrift: NICCHOLAUS PAPA QUARTUS-GUCCIUS MANAIE DE SENIS FECIT. Durch die Regierungszeit des Papstes (1288—94) ist das Stück datierbar. Wir haben hier das früheste Spezimen der Anwendung des transluziden Emails in Italien vor uns,[8]) zunächst noch sparsam; reicher dann in dem silbernen Griff des Bischofsstabes aus Città di Castello (Gabinetto della Torre), einem Meisterwerk der Sieneser Goldschmiedekunst, aus der zweiten Hälfte des Trecento. Der Sienese Duccio di Donato, durch neuerdings publizierte Dokumente[9]) bekannt geworden, hat einen Kelch firmiert, den das Kloster del Bambino Gesù in Gualdo Tadino sandte: DUCIUS DONATI. E SOTI FECIEROT ME. Anfang des 14. Jahrhunderts (Saal 7 Nr. 18).

Ein Sienese hat auch wahrscheinlich das Reliquiar für S. Damiano in Assisi gefertigt, welches nach alter Tradition von Papst Innozenz IV der hl. Klara geschenkt wurde, aus stilistischen Gründen aber als ein Werk des Trecento anzusprechen ist (Saal 7 Nr. 22).

Was die Mostra an Werken umbrischer Goldschmiedekunst aus dem Trecento aufzuweisen hat, schließt sich eng an Sieneser Vorbilder an: So des Cataluzio da Todi prachtvoller Kelch mit Patene aus dem Besitz des Municipio in Perugia (Saal 7 Nr. 9 und 29). Aus der gleichen Werkstätte könnte hervorgegangen sein der vergoldete Kelch Nr. 27 mit einer analogen Darstellung der Kreuzigung in transluzidem Email. Von dem Peruginer Goldschmied Paolo Vanni ist firmiert und datiert (1398) ein reiches silbernes Prozessionskreuz aus dem Schatz

---

[8]) S. Umberto Gnoli, L'oreficeria alla Mostra di Perugia, Emporium XXV 1907, p. 429—456. Gli smalti nell' oreficeria della Mostra, Augusta Perusia, 1907, p. 76—78.

[9]) Péleo Bacci: Cinque Documenti pistoiesi per l'arte senese, Pistoia 1903 p. 19. A. Lisini: Notizie di Orafi senesi, Arte antica senese Vol. II, Siena 1905 p. 654—655. Schon 1307 vertrauen ihm die Governatori von Siena die Ausführung eines Kelches an.

der Collegiata in Spello. Den gleichen Dekor, herzförmige silberne Blätter und Ranken auf blauem Grund und ähnliche Formenbehandlung zeigt eine Gruppe von Kreuzen, die wahrscheinlich der Bottega des Vanni entstammen: das Kreuz aus Monte Colognola (hier die Christusfigur später zugefügt, Nr. 4), das aus dem Besitz des Stadthauses zu Spoleto (Nr. 1), das 1381 datierte Kreuz aus S. Benedetto in Gualdo Tadino (Nr. 20) und dasjenige aus S. Lorenzo in Spello (Nr. 28). Ein interessantes Reliquiar aus vergoldeter Bronze mit transluzidem Email, aus dem Kloster S. Giuliana hergeliehen (Nr. 2), wurde laut Inschrift 1376 auf Veranlassung der Dominikaner von Perugia für die Äbtissin des genannten Klosters angefertigt. Der obere Teil ist modern (von 1852). Die Gestalt eines zweigeschossigen Giebelhäuschens mit zierlichen Biforafenstern zeigt ein Reliquiar aus dem Ende des Trecento, im Besitz der Kirche S. Maria Assunta zu Lugnano in Teverina.

Von 1420 ist ein dreiteiliges gotisches Reliquiar aus vergoldetem Silber, für die Kirche S. Francesco in Città di Castello geschaffen. (Saal 3, Schrank 3, Nr. 7). Zwei zugehörige vergoldete Bronzestatuetten, S. Francesco und S. Andrea darstellend, im Stile des Ghiberti. Ein silbernes Vortragskreuz aus Visso (Saal 10 Nr. 10) ist ganz in der Art des Niccola Gallucci, von dem wir ein ähnliches Stück in der Kirche S. Maria Maggiore seiner Vaterstadt Guardiagrele mit dem Datum 1431 haben. In den Formen noch durchaus gotisch, obgleich mit dem Datum 1450 versehen, ist das große Reliquiar des hl. Benedikt aus Norcia (Saal 6, mittlere Vitrine). Das berühmte Tabernakel des Sacro Anello, vielleicht die großartigste Schöpfung der umbrischen Goldschmiedekunst, war, wie dokumentarisch feststeht, Weihnachten 1511 vollendet. An dem Werke hat Federigo del Roscetto den Hauptanteil. An ihn erfolgen auch alle Zahlungen. Die in Nischen sitzenden michelangelesken Figuren von Propheten und Sibyllen könnte Cesarino del Roscetto hinzugefügt haben, und Giulio Danti 1554 die Tazza. Der Werkstätte der Roscetti entstammt wahrscheinlich das Tabernacolo della Spina, in Form einer Laterne, der Brüderschaft des Gonfalone in S. Francesco zu Perugia gehörig (Gabinetto della Torre, Nr. 12). Von 1544 ist das viel bewunderte, doch recht plumpe Tabernakel des S. Eutizio aus der städtischen Sammlung in Spoleto (Saal 7, Tisch 2, Nr. 1). Schwere, ganz schlichte Barockformen zeigt das kolossale silberne Ziborium in Tempelform, das Giulio Danti 1570 nach Entwürfen des Galeazzo Alessi für S. Francesco in Assisi ausgeführt hat.

Keramik.

Von den Hauptstätten umbrischer Keramik ist nur Deruta ausreichend vertreten. Unter den etwa 400 ausgestellten Stücken sind die meisten

Deruteser Ursprungs: das Gerät des täglichen Gebrauches, Apothekertöpfe, Votivplatten, Coppe amatorie (Brautgeschenke) und anderes. Zahlreiche an Ort und Stelle gefundene Fragmente sind für die Lokalisierung des in alle Welt zerstreuten Materiales von Bedeutung. Nur ein Hauptstück sei hervorgehoben: der Majolika-Fußboden einer Kapelle in S. Francesco zu Deruta mit den Daten 1523 und 1524, reich an entzückenden Details (Nr. 363 bis). Aus Urbino, Castel Durante, Umbertide, Gualdo und Gubbio nur wenige Proben. Von Mastro Giorgio ein einziger Teller, aus seiner Spätzeit, etwa 1530.

Stoffe.

Einen Glanzpunkt der Ausstellung bilden die kirchlichen Paramente und Stoffe. Die schönsten Stücke hat der Kirchenschatz zu S. Francesco in Assisi hergegeben: Zwei wundervolle Seidenstoffe, nach orientalischen Vorbildern in Sizilien gefertigt, welche als Bahrtücher des hl. Franz gedient haben sollen; der eine zeigt Pflanzenornament auf rotem Grunde, der andere auf hellgelbem Grunde in stumpfem Gold aufgestickte Papageien und Hunde, streng symmetrisch je zwei sich gegenüber, beide Stücke von beispiellos guter Erhaltung. Erstaunlich gut erhalten sind gleichfalls die Priestergewänder des 1304 in Perugia gestorbenen Papstes Benedikt XI, welche vor kurzem in der Sakristei von S. Domenico wieder aufgefunden wurden: Chorhemden aus bunter orientalischer Seide, eine Mitra, Schuhe, und zwei Stolen mit Heiligenfiguren in feiner Nadelmalerei. In minutiöser Nadelarbeit ist auch das herrliche Paliotto ausgeführt, das Sixtus IV 1475 der Basilika von S. Francesco in Assisi gestiftet hat. Venturi hat die Entwürfe für diese Stickereien Antonio Pollajuolo zugeschrieben[10]). Wir vermögen nur in dem Mittelbilde, Sixtus in Verehrung vor dem hl. Franz, einen Reflex der Kunst des großen Florentiners zu erkennen (Saal 3, Nr. 20). Gleichfalls eine Schenkung Papst Sixtus' IV an das von ihm begünstigte Kloster des hl. Franz ist ein riesiger flandrischer Teppich mit dem Stammbaum der Heiligen des Franziskaner-Ordens, nach der Zeichnung der Figuren etwa der Richtung Rogers van der Weyden angehörig (Saal 13, Vitrine 16).

Aus der großen Zahl von Kirchengewändern des 16. Jahrhunderts seien zwei Pianeten des Doms zu Orvieto (Saal 7, Schrank 1 und 2) und das von dem Kardinal Armellini 1523 an das Domkapitel zu Perugia gestiftete kostbare Piviale hervorgehoben, letzteres mit zahlreichen Szenen aus dem Neuen Testament. Der Wert dieses Stückes wurde schon zur Zeit der Schenkung auf 362 Golddukaten geschätzt.

---

[10]) Arte 1906 p. 218—222.

Eine in ihrer Art vollständige Sammlung alter Peruginer Gebildwebereien hat Prof. Mariano Rocchi (Rom) ausgestellt. Eine ganz eigenartige Spezialität: Altar- und Tischtücher aus grobem weißen Leinen mit blauen Ornamentstreifen, uralte Natursymbole, Menschen-, Tier- und Pflanzenformen, gelegentlich auch Darstellungen Peruginer Monumente zeigend. Von Giotto, Simone Martini, Pietro Lorenzetti, Giovanni da Milano, bis auf Ghirlandajo, Leonardo und Sodoma haben Künstler solche Gewebe auf ihren Bildern reproduziert. Zu den aus Privatbesitz ausgestellten alten Stickereien hat Frau Prof. Aruch-Perugia das Meiste und Beste beigetragen. Die Ausstellung wird bis gegen Mitte November geöffnet bleiben.

Walter Bombe.

Erwiderungen.

Replik.

Herrn Prof. Labans im 3. Heft Band XXX des Repertoriums veröffentlichte Anzeige meines Buches: »Die Bildnis-Miniatur in Österreich von 1750 bis 1850« ist in Ton und Tendenz so ungewöhnlich, daß ich sie nicht ohne Antwort lassen kann.

Gegen die Form seiner Aussprache werde ich allerdings nicht polemisieren; die Leser des Repertoriums werden sie nach Gebühr bewertet haben. Ich will nur durch einige Beispiele die Befangenheit seines Urteils sachlich erweisen.

Labans Unmut richtet sich vor allem gegen den von mir erbrachten Nachweis, daß die Bezeichnung der Nr. 20 seines Verzeichnisses Fügerscher Miniaturen auf einem Irrtume beruht. Er hat das Bildchen, welches (als »unbekannte Dame«) von F. Ritter im Kongreßwerke zuerst publiziert worden ist, auf Grund einer ganz oberflächlichen Ähnlichkeit der Dargestellten mit der Nr. 529 des Katalogs der Wiener Miniaturen-Ausstellung 1905 »Erzherzogin Klementine« genannt. Ich vermochte die von Laban behauptete Identität der beiden Dargestellten von Anfang an nicht anzuerkennen, wußte aber zunächst keinen anderen Namen für Labans Nr. 20 anzugeben. Kurz nach unserer Ausstellung habe ich jedoch, wie in meinem Buche mitgeteilt ist, bei Graf Franz Merveldt, der nur einige wenige Familienbildnisse besitzt, meine Nr. 33 gefunden, zweifellos das Original, nach welchem, gewiß auch von Füger selbst, der ja oft Repliken angefertigt hat, die in der Figdorschen Sammlung befindliche Miniatur (eben Labans Nr. 20) hergestellt ist. Graf Merveldt, auf den das Bildchen im direkten Erbwege gekommen ist, erklärte auf Grund der Mitteilungen seiner Eltern in bestimmtester Form, daß es das Porträt seiner Großmutter, der Gräfin Marie Therese Merveldt, geb. Gräfin Pergen (1763—1802) sei. Und wenn hier noch ein Zweifel möglich wäre, so hätte ihn der von mir mitgeteilte, von Laban in seiner Kritik verschwiegene Umstand zerstreut, daß auf der Rückseite des Originalrähmchens, welches Haare der Dargestellten ent-

hält, in Gold geschnitten der Name Therese angebracht ist [dazu kommt, daß Erzherzogin Klementine zur Zeit, in welche das Bildchen stilistisch gehört (1783), — sechs Jahre alt war]. All das will Laban nicht gelten lassen, fügt seiner Entgegnung schließlich aber doch bei, er wolle nicht in Abrede stellen »daß die Ausschaltung jedes subjektiven Momentes bei physiognomischen Feststellungen wahrscheinlich (!) unmöglich ist«!

Höchst verwunderlich ist Labans Erwiderung auf meine zu seiner Nr. 52 (Gräfin Dietrichstein) gemachte Bemerkung. Daß er die gravierte Bildbeschreibung auf der Rückseite des Medaillons, die zweifellos auf Veranlassung des Bestellers oder eines späteren Besitzers der Miniatur durch den Rahmenmacher angebracht wurde, in seine katalogische Notiz wörtlich aufnahm, als ob ihr irgendeine ernste Bedeutung zukäme, die Künstlersignatur auf dem Bilde aber unbeachtet ließ, forderte zur Richtigstellung heraus. Ich will seine Frage: »Ist wirklich eine (Signatur) darauf?« nicht mit der Frage beantworten: »Hat Laban das Original wirklich geprüft?«. Daß er nicht in Csákvár bei Esterházy war, ist sicher; hätte er an Ort und Stelle nachgeforscht, so wären seinem geschulten Blicke wohl die interessanten Bildnisse der Madame royale de France nicht entgangen, von denen ich zwei publizieren konnte.

Sehr verübelt hat mir Laban auch, daß ich sagte, die Rothschildschen Miniaturen seien ihm nicht bekannt gewesen; er wünscht die Worte »nicht bekannt« durch »nicht zugänglich« ersetzt. Waren sie ihm denn bekannt, d. h. kannte er sie? Es war ihm nur bekannt, daß Baron Nathaniel Rothschild »Fügers« besitze. Ein so scharfsinniger Stilist, wie Laban, sollte wissen, daß einem eine Sache noch nicht bekannt ist, wenn man nur weiß, daß sie existiert. Er kannte weder die Zahl noch die Art dieser Bildnisse, wußte nicht, wen sie vorstellen, hat nie eine Reproduktion oder Beschreibung auch nur eines dieser Bildchen in den Händen gehabt; er würde sonst, auch ohne sie näher zu kennen, ihnen bestimmte Nummern in seinem Kataloge eingeräumt haben, wie er ja auch sonst verfahren ist. Was schließlich seine Bemerkung betrifft, daß mir es »am allerwenigsten unbekannt« sei, weshalb ihm jegliche Auskunft über die Rothschildschen Miniaturen versperrt blieb, so stelle ich fest: Baron Rothschild hat mich wenige Wochen vor seinem Tode, Anfang Mai 1905, zu sich gebeten, um mir seine Füger-Miniaturen zu zeigen und zur Publikation in meinem Werke anzubieten. Die Drucklegung der Labanschen Schrift ist aber nach Labans eigenem Zeugnisse (Repertorium XXX, 3, 278) am 7. Mai 1905 abgeschlossen worden.

Laban beanstandet u. a. auch, daß ich den Hauptabschnitt meines Buches betitelt habe: »Die Meister Füger und Daffinger«. Daffinger ist

ihm kein Meister, der neben Füger genannt werden dürfte, seine von mir vollkommen geteilte Begeisterung für Füger macht ihn blind gegen alle anderen Miniaturisten, alles, was ich an Namen und Werken von Vorläufern, Zeitgenossen und Nachfolgern Fügers »zustande gebracht habe«, findet keine Gnade vor seinen Augen. Es ist nur gut, daß Laban sich selbst (S. 275) ausdrücklich »bloß in Hinsicht auf einen Meister der Miniatur (Füger) einigermaßen kompetent« erklärt hat. Jedem unbefangenen Sachkenner wird einleuchten, daß dem größten Wiener Meister der Bildnisminiatur des 18. Jahrhunderts der berühmteste Vertreter der Wiener Miniatur des 19. Jahrhunderts, eben zum Zwecke der Charakterisierung, gegenüberzustellen war. Daß Daffingers, eines echten Wienerschen Zeitkindes der Biedermeierepoche, Bedeutung nur würdigen kann, wer das alte vormärzliche Wien, das Wien Schuberts, Raimunds und des jungen Grillparzer rückschauend in sich lebendig zu machen weiß, will Laban nicht verstehen — wohl nur aus Rechthaberei, weil er einmal ein »drastisches« Wort über Daffinger ausgesprochen hat und glaubt, es wiederholen zu sollen. Ja, er bestreitet direkt, daß man, um einen Künstler in seiner Eigenart würdigen zu können, den geistigen Boden kennen muß, auf dem er groß geworden ist. Ich halte es nicht für nötig, auch nur ein Wort darauf zu erwidern.

Eduard Leisching.

Duplik.

1. (Erzherzogin Klementine — Gräfin Merveldt:) Andere und ich fanden und finden, daß meine Nr. 20 und ihre Replik wohl zusammengehen mit den Füger-Bildchen der Erzherzogin von 1797, dagegen nicht mit dem authentischen großen Füger-Bildnis der Gräfin, das sich im Besitz ihres Enkels befindet, und der zweiten Füger-Miniatur, die neben jener Replik ebenfalls in dessen Besitz ist. Das schöne Schabkunstblatt Kiningers nach dem großen Bildnis ist mit Namennennung versehen und von Füger den Eltern der Dargestellten, die seine eifrige Schülerin war, gewidmet. Familientraditionen und Rähmchen scheinen mir nicht von unbedingter Beweiskraft. Bei solchen weit zurückliegenden Dingen sind allerlei Möglichkeiten denkbar. Der stilistische Ansatz für 1783 ist eine bloße Annahme. Ich habe aus dem Befund den mir erlaubt erscheinenden Schluß gezogen, aber dabei nicht verabsäumt, das subjektive Moment zu betonen, da sich ja die Meinung nur auf physiognomische Beobachtungen gründet. Und ich habe Scheu getragen, bei meinem kurzen Hinweis auf eine wissenschaftlich so nebensächliche Frage vielleicht Pietätsempfindungen zu verletzen: ich habe es vermieden, den Namen des Besitzers zu nennen, in der gewiß berechtigten Erwartung,

daß die Füger-Interessenten Leischings und mein Buch nachsehen. Nur für solche hatte ich ausdrücklich meine Anzeige-Notizen zusammengestellt.

2. (Dietrichstein-Miniatur:) Ich habe in meiner Anzeige unter Punkt 7 d unwiderleglich nachgewiesen, daß Leisching in seinem Miniaturenwerk etwas berichtigt, was ich in meiner Füger-Monographie gar nicht gesagt hatte.

3. (»Unbekannt — unzugänglich«:) Ich muß Leisching beneiden, daß ihm für sein Werk etwas ohne jegliche Bemühung zugefallen ist, was ich für mein Buch trotz aller Bemühung nicht zu erlangen vermochte. Und ich bin perplex, daß er so ganz und gar die Hände in den Schoß gelegt hatte.

4. (Füger-Daffinger:) Leisching schrieb in der Einleitung seines Ausstellungskatalogs über Daffinger: »Ganz würdigen kann ihn freilich nur der Süddeutsche, der Wiener, der das wienerische Blut in sich fühlt.« Um die künstlerische Qualität von Elfenbeinminiaturen, seien sie nun in London, Paris oder Wien geschaffen, richtig einschätzen zu können, ist es nicht durchaus nötig, daß man selbst Londoner, Pariser oder Wiener sei. Zuweilen scheint das der objektiven Würdigung vielleicht sogar etwas abträglich zu sein. Im übrigen wollen wir die (nicht von mir angeregte) Debatte über das »Wienerische« in der Kunst doch lieber zugunsten der Erforschung und Beurteilung des Künstlerischen in Wien zurücktreten lassen. Auch in Wien — das hat sich nunmehr deutlich gezeigt! — hat der populäre und von mir keineswegs unterschätzte Daffinger die Bahn wieder freigeben müssen für den so lange in Vergessenheit geratenen, jetzt in aller Welt anerkannten ersten deutschen Elfenbeinminiaturisten Daß Füger nur an den besten Ausländern — Cosway, Hall — seine Ebenbürtigen findet, das war der Kern der »Wiederentdeckung« Fügers. Vor Jahrzehnten nannten ihn übrigens schon die Engländer den »Cosway of Vienna«. Und wenn Leisching in seinem Werke sagt, Daffinger stehe »ebenbürtig neben Füger«, so denken die wirklich unbefangenen Sachkenner über diesen Punkt gerade auch in Wien selbst denn doch gewaltig anders. In Wien braucht sich wegen des Malerruhmes der Kaiserstadt aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts niemand auf Daffinger zu kaprizieren. Wien hat seinen — Waldmüller, der mehr bedeutet als Füger und Daffinger zusammengenommen, wie ich das für mein Teil in meinen Berichten über die Deutsche Jahrhundert-Ausstellung in der »Kunst« und den »Graphischen Künsten« genugsam dargelegt zu haben glaube.

Laban.

Bei der Redaktion eingegangene Werke:

Birt, Theodor. Die Buchrolle in der Kunst. Archäologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen. Mit 190 Abb. Leipzig, B. G. Teubner. M. 12.

Hofstede de Groot, Dr. C. Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts. Erster Band unter Mitwirkung von Dr. W. R. Valentiner. Eßlingen, Paul Neff. Paris, F. Kleinberger. M. 25.

Kohnstamm, Dr. Oskar. Kunst als Ausdruckstätigkeit. Biologische Voraussetzungen der Ästhetik. München, Ernst Reinhardt.

Sauer, Dr. Bruno. Die Pokale und Zepter der Universität Gießen. Gießen, Alfred Töpelmann. M. 0.80.

Spahn, Martin. Michelangelo und die Sixtinische Kapelle. Berlin, G. Grote.

Studniczka, Franz. Kalamis. Ein Beitrag zur griechischen Kunstgeschichte. Mit 19 Abb. im Text und 54 auf 13 Tafeln. Leipzig, B. G. Teubner. M. 7.20.

Zum Predellenbild des Fra Filippo im Kaiser Friedrich-Museum.

Von **Henriette Mendelsohn.**

Was das Gemäldeverzeichnis des Kaiser Friedrich-Museums noch als Vermutung ausspricht, das versucht ein Aufsatz der Dr. Frieda Schottmüller zur Tatsache zu stempeln:[1]) das Bildchen des Fra Filippo[2]) wird als linkes Predellenstück seines Krönungsbildes in der Florentiner Akademie[3]) unter der Voraussetzung erklärt, daß es das Bienenwunder aus der Jugend des heiligen Ambrosius darstellt. Diese Deutung des Bildes entspricht weder dem Text der Legende, noch den bekannten Darstellungen des Wunders. Die verschiedenen Erzählungen berichten alle übereinstimmend von einem Bienenschwarm, welcher das schlafende Kind umflog, und von dem Vater, dem Präfekten, welcher dem Kleinen eine große Zukunft prophezeite.[4]) Diese drei Hauptbestandteile der Legende hat die bildende Kunst übernommen. Selbst die knappe Darstellungsweise des 9. Jahrhunderts hat nicht darauf verzichtet: auf dem Altarvorsatz von S. Ambrogio fehlt weder der Bienenschwarm, noch das schlafende Kind, noch der prophezeiende Vater.[5]) Auch das Fresko in San Clemente enthielt die drei Punkte der Erzählung.[6])

---

[1]) Heft 1 d. Jahrb. d. pr. Kunsts. 1907.

[2]) Kais. Friedr.-Mus. Nr. 95a.

[3]) Florentiner Akad. Nr. 62.

[4]) Legenda aurea, edit. Graeße p. 250; vita di Sant. Ambrogio dal Paolino, Pavia 1798; Opp. S. Ambros. t. II p. 2 in appendice. Edit. Benedictin. Curantibus J. du Frische et N. le Nourry. Paris 1686—1690; Petrus de Natalibus, Catalogus sanctorum et gestorum eorum Lugduni 1514. So auch in einem Manuskript des 15. Jahrh. der bibl. naz. in Florenz. ms. F. 5, no. 2680 »il Santuario, ossia vite o leggendi di Santi«. Die betreffende Stelle (f. 12. u 13) lautet »et (Ambrogio) dormèndo subitamènte venne una sciame d'api ... il padre spaventato disse cosi«.

[5]) Abb. Agincourt, Denkm. d. Skulptur B. XXVIc. G. Conti war so liebenswürdig, mir durch Beobachtung am Original zu bestätigen, daß das Kind die Augen geschlossen hält.

[6]) Abb. Schmarsow, Masaccio-Stud. V. Liefr. Bl. IX, Bl. X. Detail d. schlafenden Kindes.

Sind auch die Bienen durch Restauration verschwunden, so verbürgt die mit dem Fächer kniende Wärterin das Geschehnis. Das Bild des Fra Filippo gibt in dem Gebahren der Personen keinen Anhalt, an einen einmal vorhandenen Bienenschwarm zu denken. Da das Kind außerdem nur von Frauen umgeben ist und die Augen geöffnet hat[7]), so ist eine Darstellung des Bienenwunders ausgeschlossen.

Zutreffender scheint die Erklärung Schubrings[8]), daß es sich hier um den wunderbaren Lichtglanz irgendeines jungen Heiligen handle. Daß Fra Filippo Nachdruck auf die Lichtausstrahlung gelegt, beweist die Umgebung des Kinderhauptes durch einfache Strahlen ohne Rand, eine Form, welche dieser Künstler fast nie für seinen Nimbus anwendet[9]).

So wenig die Darstellung dem Bienenwunder entspricht, so wenig entsprechen die Maße der Predelle dem Krönungsbilde. Treffend hat Fl. Dr. Sch. bemerkt, daß sich der alte Rahmen des Krönungsbildes wohl an den Typus anlehnte, dessen klassisches Beispiel den Dreikönigsaltar des Gentile da Fabriano umgibt. Es ist jene Form der späten Gotik, welche in dem oberen Dreibogenabschnitt noch die Erinnerung an das Triptychon bewahrt hat. Wie hier stehen auch dort die Predellenteile symmetrisch unter den Bogenabschnitten. In Lorenzo Monacos Krönung in den Uffizien enden je zwei Predellenbildchen — hier noch in gotische Vierpässe gerahmt — genau unter der Konsole jedes Bogenabschlusses. In der Verkündigung desselben Künstlers (Florenz, S. Trinità) liegen wie in Gentiles Anbetung die drei Predellen genau unter den drei oberen Bogenabschnitten. Aber Fra Filippo selbst hat in seiner Madonna aus Santo Spirito (Louvre) und der noch in einem Stück unversehrt erhaltenen Predelle (Florenz, Akad.)[10]) den Beweis der Symmetrie für den Aufbau solches dreibogigen Rahmens und seiner Predelle geliefert. Eine äußere Leistenumrandung, die in der Breite den Trennungsleisten der einzelnen Predellenstücke entspricht, schiebt Anfang und Ende der Predelle um je 7,5 cm unter den Anfang des Altarbildes zurück. Selbst unter Annahme einer einigermaßen proportionalen Umrandung läßt sich das Berliner Bild

7) M. Röbbecke bestätigt mir, daß die Augen unrestauriert sind.

8) Arte 1906, S. 384.

9) Ein Schluß aus dem Bilde allein auf einen bestimmten Heiligen läßt sich kaum ziehen; die frühe Jugendgeschichte ist häufig gleichartig gefaßt. Die Züge des einen werden auf den anderen übertragen. Auch vom heiligen Dominikus wird z. B. das Bienenwunder berichtet. A. A. S. S. 4. August. S. 556. Vgl. auch Bernardus Guidonis, Vita d. S. Domenico. Quétif u. Eschard, Lucca 1727, S. 9. u. 10.

10) Nr. 86. Gesamtmaß der Predelle: 2 m 35 cm; lichte Breite der zwei äußeren Predellenstücke: 57 cm, des mittleren: 91,5 cm. — Lichte Breite der Louvre-Madonna entsprechend: 2 m 35,5 cm. Für die betreffenden Messungen danke ich den Herren Bacci und Leprieur.

unmöglich unter den Bogenabschnitt der Krönung unterbringen: 52,6 cm vollständiger Tafelbreite unter 77 cm lichter Breite!![11])

Hiermit zerrinnt der äußerliche Zusammenhang zwischen dem Krönungsbilde und der Predelle in ein Nichts. Es fragt sich, ob eine stilistische Verwandtschaft zwischen beiden besteht. Die Zuweisung der Berliner Tafel an Fra Filippo ist zutreffend von Fl. Dr. Sch. festgestellt. Hier sei noch auf einige Züge seiner Handschrift hingedeutet. Die schweren Augenlider, die feinen Lichtstreifen auf den Stufen in der Durchsicht, die Steifheit, mit der die Falten der knienden Frau auf dem Boden lagern. — Für den Stil kann ich dagegen nicht die Zeit des Krönungsbildes annehmen, sondern muß das Bild in die Nähe der Pratofresken rücken, wie es schon Bode getan hat.[12])

1. Die Farbe. Der schlechte Zustand eines großen Teiles von Bildern der vierziger und fünfziger Jahre erschwert die Aufstellung fester Gesetze. Insbesondere fehlt dem Vergleich zwischen schlecht erhaltenem Tafelbild (Krönung) und arg zerstörten Fresken (Prato) die zwingende Beweiskraft[13]). Wichtig scheint es, daß der gleiche helle Zinnober, das Grau und das Blau des Berliner Bildes sich genau in derselben Tonabstufung und Nachbarschaft rechts auf dem Tondo des Pitti wiederfinden, das wir stilistisch und biographisch in das Jahr 1452 setzen müssen.[14]) Wohl erst um die Wende des Jahrhunderts scheint der Künstler mit Vorliebe diesen gelblichen Zinnober als Akzent zu setzen.

2. Die Anordnung. »Drängende Fülle« ist nicht nur ein Zeichen der vierziger Jahre; die Madonna der Uffizien, ein sichtliches Spätwerk, ist noch damit durchtränkt. Es ist die ungeschickte Pressung in den Raum, welche die figurenreichen Bilder dieser Periode kennzeichnet;

---

[11]) Man könnte das nur mittelst der ungeheuerlichen Leistenbreite von mindestens 20 cm. Lichte Breite des Krönungsbildes: 2 m 85 cm. Lichte Breite der kleinen Bogenfelder: je 77 cm. Lichte Breite des mittleren Bogenfeldes: 111 cm. Bogenabschlüsse des jetzigen Rahmens: je 10 cm. Das genaue Maß der Berliner Tafel (52,6 cm) danke ich D. Wulffs freundlicher Mitteilung während meiner Abwesenheit von Berlin. Daß die beiden Längsseiten im alten Zustande sind, davon habe ich mich nachträglich persönlich überzeugt.

[12]) Bericht d. Kais. Friedr.-Mus. 1906.

[13]) Auch in dem jetzigen Zustande der Fresken ist die Skala reichhaltiger, als Frl. Dr. Sch. angibt. Rosa und Grün in den verschiedensten Nuancen spielen eine Rolle.

[14]) Die Farbenvergleichung erfolgte auf Grund einer nach dem Berliner Bild von mir gefertigten Farbenskizze. Die kleinen Rundbilder in der Krönung sind bunter und härter.

Für die Zeitbestimmung vergleiche Gaetano Guasti: I quadri della Galleria e altri oggetti d' arte del Comune di Prato. Prato Giachetti, 1888, p. 43 u. p. 110 Doc. VII. Die Urkunde mitgeteilt auch bei Strutt. Fra Filippo Lippi, London 1901, S. 180.

die Leute stoßen sich mit den Ellenbogen. In den Pratofresken wird die Raumtiefe wirkungsvoll ausgenutzt, werden die Gegensätze betont. In der Predelle ist durch Zusammenstellung einer würfelförmigen, niedrigen Gruppe um die Wiege und einer in die Bildtiefe sich hineinschiebenden Gruppe die Pressung vermieden. Dazu kommt: die Gegenüberstellung von Steifem und Bewegtem, die absichtlich starren Gebärden der Knienden und die starke Kurve der Gebeugten. Das sind schon Rechnungen, wie sie in Prato vorkommen: neben der steilen Säule des Herodes die bewegte Silhouette der Königstochter.

3. Die Gewandung. Die knienden und stehenden Figuren der vierziger Jahre behängt Filippo gern mit bauschigen Stoffen. In Prato verschwinden die Wulste. Dort wie in der Predelle spannen sich die Falten straffer oder schmiegen sich den Körperformen an [15]).

4. Bewegung. Charakteristisch für das Stehen der vierziger Jahre ist oft ein Zurücklehnen in das Kreuz mit vorgestrecktem Leibe, vielleicht noch ein Rest gotischen Empfindens; das kleine Tondo der Anunziata oben im Rahmen des Krönungsbildes ist eine Probe. Erst der späte Filippo kennt das leichte, elegante Stehen und die lässige Bewegung, Der locker in die Seite gestemmte Arm in der Predelle ist überhaupt eine Neuerung für die Florentiner Frauenfigur. Ghirlandajo greift dann in seinen Fresken von S. Maria Novella gleich zweimal zu dieser Gebärde [16]).

5. Malerische Werte. Schon in der Predelle der Florentiner Akademie gibt Fra Filippo eine ungemein reiche Beleuchtungsskala. Wie er sich steigert, lehrt das Bild des Pitti. Ähnliche tiefe Schatten im Fleisch, wie sie die letzte von links zueilende Frau aufweist, im Gegensatz zu einer hellbeleuchteten Wand, kennt auch die Berliner Predelle.

6. Der Stil der Berliner Zeichnung für die Predelle kann nicht als Beleg für eine frühere Periode als die fünfziger Jahre herangezogen werden, weil das entsprechende Vergleichsmaterial fehlt. Das Berliner Blatt ist eine sorgsame, in Silberstift ausgeführte Gewandstudie in der Größe des Originalbildes. Die Hamburger Zeichnung — von der Skizze des Bildes für König Alfons ganz zu schweigen — ist ein flüchtiger kleiner Kompositionsentwurf in Tusche für ein großes Fresko.

---

15) Vgl. u. a. die beiden knienden weiblichen Figuren rechts in der Krönung und rechts in der Predelle.

16) Die Antike benutzt sie häufig. Im Mittelalter kommt sie vereinzelt vor. Potiphar in Queen Mary's Psalter, Brit. Mus. 2, B. VII; Abb. bei Michel, Histoire de l'art t. II, 1 part, p. 354; allegorische Frauenfigur in der spanischen Kapelle in S. Maria Novella. Später für halberwachsene Engel in Fiesoles Krönung der Uffizien, Benozzo Gozzoli, Riccardi Kapelle usw.

Fra Filippo gebührt ein Ehrenplatz in der Geschichte des malerischen Sehens. Ähnliche Probleme beherrschten die Zeitgenossen diesseits und jenseits der Alpen. Neben Filippo wirkt Piero della Francesca; in den Niederlanden malt Jan van Eyk und am Rheinufer — Konrad Witz.

So besitzt das Berliner Museum in der kleinen Tafel zwar kein Stück der berühmten Krönung, aber ein künstlerisch reiferes und feineres Werk des Meisters.

Die Handzeichnungen Michelangelos zu den Sixtina-Fresken.

Kritische Bemerkungen zum ersten Anhang von Steinmann, Die Sixtinische Kapelle II.

Von **Emil Jacobsen**.

(Schluß.)

Abb. 39. Angebliche Studie zum Adam in der Erschaffung des ersten Menschen. Feder. Im Jahre 1885 in Wien mit der Sammlung Artaria versteigert. Die Zeichnung hat mit Adam nichts zu tun. Sie ist eine Studie zu einem ruhenden Flußgott, der in kleinerer Gestalt auf der Rückseite (Abb. 40) noch einmal gezeichnet ist. Während auf der Vorderseite der Flußgott ohne Kopf und mit unvollständigem rechten Bein gezeichnet ist, ist er auf der Rückseite in kleinerem Maßstab als Ganzfigur dargestellt. Daselbst auch Hand- und Fußstudien, Studie zum Kopfe und vier andere Entwürfe zu ruhenden drapierten Figuren. Es ist seltsam, daß Steinmann, der die kleine Figur auf der Rückseite richtig als Flußgott bezeichnet, die große Studie der Vorderseite in Beziehung zu Adam bringen kann.[18]) Es liegt nahe, das ganze Blatt — es sei nun Original oder Kopie — auf die Medici-Grabdenkmäler zu beziehen. Was die Sache jedoch kompliziert, sind die vier Studien zu ruhenden drapierten Figuren, die nach meiner Ansicht weiblich sind (Steinmann sieht sie als männlich an). Würde man diesen Gestalten ihre Draperien abziehen, so käme genau dieselbe Körperstellung wie bei dem Flußgott zum Vorschein. Haben auch diese Figuren Beziehung zu den Denkmälern? Hat der Meister vielleicht einen Augenblick gedacht, die Flußgötter durch Quellnymphen zu ersetzen? Daß er sich schließlich zu Flußgöttern entschloß, beweist der neuerdings in der Akademie zu Florenz nachgewiesene Torso eines auf Michelangelo zurückgehenden Tonmodells eines ruhenden Flußgottes. Ich vermute, daß unsere Studien (oder das Original des Blattes) Beziehung zu diesen, nie zur Ausführung gekommenen dekorativen Gestalten der Medici-Grabmäler haben. Es kommt zwar noch ein Flußgott in einem Werk des Meisters

vor, nämlich in der sehr ausgeführten Zeichnung »Phaetons Fall« in Windsor, welcher in der Körperhaltung, den Stellungen der Beine und des rechten Armes Ähnlichkeit mit unseren Studien hat. Daß diese Beziehung zu jener Figur haben, erscheint mir jedoch wenig wahrscheinlich.

Der Flußgott Michelangelos hat natürlich ein antikes Vorbild gehabt, und ich glaube dieses Vorbild nachweisen zu können. Es ist kein anderes, als die im Januar 1512 bei S. Maria sopra Minerva aufgefundene mächtige Statue eines Flußgottes, die zuerst in die Antikensammlung Julius II., im Jahre 1796 jedoch unter dem Namen »der Tiber« in den Louvre kam, wo sie sich noch jetzt befindet. Das Datum der Auffindung kann als terminus a quo für die Zeichnung dienen.

Diese Flußgötter haben, wie bekannt, zu sehr viel Zweifel und Diskurs Anlaß gegeben. Berenson fragt sich, ob der Meister, wenn er auch in einem Brief vom 20. Juni 1526 geschrieben hat, daß er sie machen wolle und zwar mit eigener Hand, »whether ever then Michelangelo seriously intended to execute them (I. pag. 209)«. Das Tonmodell in der Florentiner Akademie scheint zu beweisen, daß er wirklich sehr ernstlich daran gedacht hat, wenn er sie auch schließlich aufgab.

Abb. 41. Angebliche Studien zur Erschaffung Adams. Rötel. Venezianische Akademie. Diese Studien sind, obwohl sehr schön, doch nicht echt. Sie sind Kopien nach einem früheren Studienblatt zum Adam, jedoch, wenn ich mich nicht täusche, von keinem geringeren als Andrea del Sarto. Man sieht aus diesen Zeichnungen, wie der Meister sich anfangs die Stellung Adams mehr aufrecht gedacht hat, nicht auf den gebogenen, sondern auf den ausgestreckten, mit der Handfläche auf den Boden drückenden rechten Arm sich stützend.

Abb. 43. Studie zu einer weiblichen Figur mit zwei Kindern. Rötel. Louvre. Steinmann nennt sie eine wahrscheinlich frühe Studie zu der Erythräa. Berenson, der wohl das Sibyllenartige in der Gruppe erkennt, glaubt doch an eine Madonna mit den beiden Kindern. Mit der Erythräa hat die Studie keine Ähnlichkeit, doch möchte ich die Möglichkeit nicht ausschließen, daß es eine nicht benutzte Studie zu einer Sibylle sein könnte. Die natürlichste Interpretation der Gruppe wäre freilich: Studie zu einer Caritas.

Abb. 44. Tragung eines Toten. Rückseite der vorigen Zeichnung. Rötel. Nicht zwei, wie Steinmann angibt, sondern drei Männer tragen den Toten. Berenson hält diese sehr bedeutende Darstellung für eine Tragung des toten Christus (I p. 228, II Nr. 1584). Diese Deutung erscheint mir recht willkürlich. Auf die fehlenden Wundmale an den Füßen möchte ich nicht zuviel Gewicht legen, umso mehr aber auf die Weise, in der der Tote fortgeschleppt wird. Einen toten Christus hätte

man in zarterer Weise getragen. Ansprechender ist die Meinung Steinmanns, daß die Zeichnung eine nicht benutzte Studie für die Sündflut ist.

Abb. 47. Angebliche Studie zu der Cumäa. Rötel. Aufbewahrungsort unbekannt. Steinmann glaubt hier eine Originalstudie für den Kopf der Sibylle zu erkennen. Mit Unrecht sicherlich. Es ist meiner Ansicht nach nur eine sorgfältige Kopie nach dem Fresko.[19])

Abb. 48 und 50. Als Studie für die Libica ist, soviel ich weiß, nur das berühmte Blatt in Oxford bekannt mit Rötelstudien für die rechte Hand der Sibylle, für ihren Knaben, sowie mit den schon oben erwähnten kleinen Federskizzen zum Julius-Denkmal.

Die Reproduktion einer in den Uffizien befindlichen Rötelkopie eines reichen Studienblattes für die Libica muß uns deshalb willkommen sein, weil das Original wahrscheinlich verschollen ist (Abb. 50). Die Kopie ist in den Uffizien Heemskerk zugeschrieben. Diese Zuschreibung ist willkürlich, wenn auch die niederländische Herkunft nicht unmöglich ist.

Abb. 51. Angebliche Studie für den Kopf der schlafenden Frau in der Oziasgruppe. Rötel. Casa Buonarroti. Die Beziehung hat geringe Wahrscheinlichkeit und wird auch von Steinmann nur als Vermutung angeführt. Nach Berenson könnte dieser »Jünglingskopf« (ob das Modell weiblich oder männlich ist, kann in der Tat zweifelhaft sein) vielleicht als eine Studie für eine Frau in der Grablegung der National-Gallery gedient haben. Doch ist dagegen einzuwenden, daß der Stil derjenige der Sixtinaepoche ist, während die Deposizione einer anderen Periode gehört.

Abb. 52. Frauenbildnis, daneben kleiner Kopf eines Mannes. Angebliche Studien zu der Ozias- und der Jessegruppe. Schwarze Kreide. Uffizien. Der männliche Kopf hat keine Beziehung zum Manne der Oziasgruppe. Der Facekopf der sitzenden Frau ist auch anders als der weibliche Kopf der Zeichnung. Dieser scheint dagegen eine Variation der Delphica von einem Schüler zu sein, nach Berenson von dem von ihm konstruierten Andrea di Michelangelo. Namentlich deutet die unbestimmte und schwache Zeichnung des Mundes auf Schülerarbeit. Der Meister selbst zeichnet den Mund immer scharf, voll von Ausdruck und Charakter.

Abb. 53. Angebliche Studie in engerem Zusammenhang mit der Gruppe: Jesse, David, Salomon in den Stichkappen. Feder. Louvre. Er ist unsicher, ob diese Studie anscheinend für eine Anna selbdritt irgendeine Beziehung zu den Sixtina-Fresken hat, wenn dies auch wahrscheinlich ist. Sie hat den Charakter der Kompositionen für die Vorfahren Christi, aber keine Beziehung zu einer bestimmten Gruppe.

Abb. 54. Flüchtige Skizze zu dem Judith-Fresko der Gewölbeecke oder vielleicht zu einer Salome mit dem Kopf Johannes'. Feder. Rückseite der vorigen Zeichnung. Berenson (II, Nr. 1579) nimmt das erste

an: die Magd Judiths empfängt das Haupt des Holofernes. Ebenso vermutet er in der nackten Figur auf der Vorderseite eine Studie zu einem David als ersten Gedanken zu David und Goliath der Gewölbeecke. Das ist ja nicht unmöglich, doch eine sehr unsichere Konjektur.

Abb. 55 und 56. Angebliche Studien für den Träger des Geschlechtsregisters in einer der jetzt (durch Schaffung des Jüngsten Gerichtes) verloren gegangenen Lunetten. Feder. Uffizien. Ein Stich von Ottley hat uns die Gestalten dieser Lunette bewahrt (Abb. auf Seite 201 in Steinmanns Werk). Diese Beziehung zu der betreffenden Lunette ist sehr unsicher, ja kaum wahrscheinlich. Nur eine der beiden Figuren kann hier in Frage kommen, nämlich die, welche ebenso wie die betreffende Figur in Ottleys Stich einen Folianten trägt. Ein sehr wesentlicher Unterschied ist jedoch, daß die Figur in Ottleys Stich im Folianten liest, während die Figur der Zeichnung denselben vorzeigt, was bei den Aposteln, besonders bei den Evangelisten sehr häufig vorkommt. Dies bedingt natürlich eine sehr verschiedene Körperstellung. Die beiden Figurenstudien haben andererseits eine große Verwandtschaft mit der kleinen Apostelfigur in einem im British Museum befindlichen Entwurf für die erstgeplante Dekoration der Decke, als der Figurenschmuck sich nur auf die zwölf Apostel beschränken sollte. Dieser Entwurf ist reproduziert in Symonds Life of Michelangelo I, p. 224, von Wölfflin im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XIII, p. 179, endlich auch in Steinmanns Werk S. 201.

Die beiden Studien, welche zu den unbekannten, erst von Ferri und mir nachgewiesenen Zeichnungen gehören, haben wir zu dem ersten Entwurf der Decke in Beziehung gebracht. Die Deutung Steinmanns, die er seinerzeit persönlich Prof. P. N. Ferri mitgeteilt hat, konnte noch Platz finden in einer Note der französischen Ausgabe unseres Werkes. Ich bemerke jedoch, daß ich an unserer Deutung, als der weitaus wahrscheinlichsten, noch festhalte[20]). Steinmann schreibt über die Auffindung dieser Studien wieder in sehr inkorrekter Weise: »Federzeichnungen in den Uffizien, entdeckt und ediert von N. Ferri. Rivista d'Arte II 1904 p. 26« (soll heißen: entdeckt und ediert von Ferri und Jacobsen. Rivista d'Arte etc.[21]).

Abb. 57. Angebliche Studie zu der Naasson-Lunette. Schwarze Kreide. Casa Buonarotti. Die Gestalt zeigt genau dieselbe Stellung, wie die sich spiegelnden Frauen der Naasson-Lunette, nicht aber den Stil des Meisters, sondern den etwas übertriebenen eines Schülers.

Abb. 59. Frauenbildnis. Rötel. Oxford. Es ist ganz unberechtigt, dieses sehr feine Frauenbildnis als Studie für den Jüngling in der Eleasar-Mathan-Lunette (wenn auch mit Fragezeichen) zu bezeichnen. Daß

beide nach rechts geneigte Profilköpfe haben, genügt wirklich nicht. Auch zeigt das Bildnis einen michelangelesken Typus, der auch sonst häufig vorkommt. Wenn man endlich dies feine Bildnis mit dem Sixtina-Fresko in Verbindung setzen will, dann wäre die Beziehung zu der Frau in der Exechias-Menasse-Amon-Lunette, welche denselben Typus und genau dieselbe Haltung des Kopfes und Oberkörpers, wenn auch im Gegensinn aufweist, viel wahrscheinlicher.

Abb. 60. Mutmaßliche Studie für einen Frauenkopf in der Lunette mit der Joseph-Gruppe. Schwarze Kreide. Windsor Castle. Die Beziehung, die zuerst von Berenson nachgewiesen ist (II, Nr. 1608), erscheint unsicher; auch Steinmann findet die Übereinstimmung nicht schlagend. Für ihn ist dieser herrliche, lionardesk anmutende Kopf ein Frauenkopf. Für mich ist es dagegen der Kopf eines Jünglings, vielleicht eines behelmten Jünglings. Ob er überhaupt eine Studie für die Sixtina ist, erscheint mir zweifelhaft.

Abb. 61. Kopie des B. Passarotti nach der Roboam-Abias-Lunette. Feder, Uffizien. Lehrreich ist der Vergleich mit dem Fresko. Bei Passarotti ist der Kopf nicht recht mit dem Körper verbunden und hat kein Gewicht.

Abb. 62. Studien für einen der Engel mit den Marterwerkzeugen im Jüngsten Gericht. Schwarze Kreide. British Museum. Die mittlere Studie mit dazu gehöriger Armstudie oben scheint in der Tat Beziehung zu einem niederfahrenden Engel oben rechts zu haben. Ob sie nicht ursprünglich für das geplante, aber nicht ausgeführte Fresko für die Eingangswand der Kapelle »Sturz der gefallenen Engel« bestimmt war?

Abb. 63. Zwei Studien für denselben Engel und angeblich zwei andere für den Engel mit dem Essigschwamm (Rückseite der vorigen Zeichnung). Die Beziehung zu der letztgenannten Figur kann ich nicht anerkennen. Dagegen erscheint in der Figur oben rechts ein genaues Vorbild für die von Marcello Venusti in seiner Kopie des Freskos in Neapel dort, wo im Wandgemälde die Füße Jonas' sind, angebrachte Gestalt Gottvaters, von Engeln umgeben. Es ist ja selbstverständlich, daß Michelangelo seinem Schüler und treuen Anhänger das Vorbild für diese Figur gegeben hat, als dieser im Jahre 1549 und, wie es scheint, unter Buonarrotis eigener Leitung für den Kardinal Alessandro Farnese jene Kopie schuf. Ja, man kann mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß es Michelangelo selbst gewesen ist, der diese Krönung seines Werkes mit dem oben erscheinenden Gottvater und der darunter schwebenden Taube erdacht hat. Die Figur oben rechts in der Zeichnung zeigt genau dieselben Armbewegungen und die-

selbe Haltung des Kopfes und Körpers wie der erscheinende Gottvater (siehe die Abbildung von der Kopie Venustis in der Tafelmappe des Steinmannschen Werkes).

Abb. 64. Studie für die Hauptgruppe des Jüngsten Gerichtes. Schwarze Kreide. Musée Bonnat, Bayonne. Es ist ein Verdienst Steinmanns, daß er diese für die Entstehungsgeschichte des Werkes hochwichtige frühe Studie herangezogen hat. B. Berenson scheint sie nicht gekannt zu haben. Das Toben der Leidenschaften, welches das Fresko durchbraust, rührt sich hier nur in schwachen Strömungen. Der Heiland (sehr isoliert) sitzt. Seine Armbewegungen sind noch wenig gewaltsam. Maria, mit der Gruppe der Heiligen eng verbunden, tief unter ihm angebracht streckt ihre Arme flehend gegen ihn aus. Das Merkwürdigste in der Zeichnung ist eine sitzende Gestalt rechts, die fast als Gegenstück zu Maria zu betrachten ist. Sie sitzt ganz ruhig, den Kopf auf die Hand gestützt, und blickt den Heiland an. Es wundert mich, daß Steinmann nicht im Texte diese Komposition in höherem Grade für die Entstehungsgeschichte des Freskos verwertet hat.

Abb. 65. Studie für das Jüngste Gericht. Schwarze Kreide. Casa Buonarroti. Hier herrscht dieselbe unerbittliche Stimmung wie im Fresko, ja die Bewegung Christi ist noch leidenschaftlicher. Nur Maria breitet die Arme flehend aus. Sehr auffallend ist eine im Fresko nicht benutzte Figur, die einen Teufel mit aller Gewalt angreift. Im Fresko dagegen verhalten sich die Verdammten durchgängig defensiv.

In welchem Grade Michelangelo seinen in vielen Jahren angesammelten tiefen Gram und die ganze Bitterkeit seiner empfindsamen Seele in dieses Fresko, das Unversöhnlichkeit, ja man kann sagen Menschenhaß, atmet, hineingelegt hat, zeigt sich darin, daß er der Gottesmutter, wenn auch nicht in den frühesten Entwürfen, doch zuletzt die von der Tradition geheiligte und dem Marienkultus so angemessene Rolle der Fürbitterin des unseligen Menschengeschlechtes vorenthalten hat. Das scheint von seinem unbeugsamen Temperament und von dem finstern Ernst seiner verwundeten Seele zu zeugen. Es ist vielleicht nicht übertrieben — jedenfalls kann man versucht sein, — dies gewaltige Freskowerk, wie er es gestaltete, als eine durch lange Zeit aufgesparte Rache zu betrachten. Wie Shakespeare durch seinen »Timon von Athen« sich von seiner Bitterkeit und seinem Menschenhaß befreit hat, so hat der große Künstler vielleicht auch endlich frei aufgeatmet, als er in das vollendete Werk all seinen Groll hineingedonnert hatte.[22])

Abb. 66. Studie zum Jüngsten Gericht. Schwarze Kreide. Uffizien, Koll. Santarelli. Diese Zeichnung befand sich zwar unter dem Namen

Michelangelo in der Santarelli-Kollektion, aber von den Forschern unbekannt und in der Literatur nicht erwähnt. Erst Ferri hat das Verdienst gehabt, dies wichtige Blatt hervorgezogen zu haben. Es wurde zuerst in der Rassegna d'Arte Dezember 1901 und später in unserem Tafelwerk zusammen mit den von uns gemeinsam nachgewiesenen Zeichnungen und zwar auf Tafel XXIV reproduziert.

Links Studie für Christus und Maria. Der Heiland erscheint auch hier leidenschaftlicher als im Fresko. Maria ist ihm hier wie im Fresko ganz nahe (in den beiden andern Studien stand sie ihm ferner) und wendet sich noch flehend gegen ihn (die Studie gehört also wie die beiden besprochenen Blätter noch zu den frühen Entwürfen). Warum Steinmann hier Christus bärtig nennt, verstehe ich nicht. Er ist hier nicht anders, als auf anderen Studien. Eine andere seltsame Behauptung ist die (II, p. 531), daß die Gestalt des Heilandes hier eine Kopie nach Bertoldo sei. Michelangelo sollte also plötzlich in seinem späten Alter den Lehrer seiner ersten Jugendzeit kopiert haben!

Rechts Gruppe der Märtyrer. Hier ist vielleicht noch der hl. Laurentius mit dem Rost zu erkennen. Aber diese Figur scheint später für den hl. Bartholomäus verwendet. Es kann nur durch einen Anordnungsfehler geschehen sein, daß diese bedeutende Zeichnung in Berensons Katalog in die Schule Michelangelos gesetzt worden ist (Nr. 1654). Die Erwähnung der Zeichnung, welche die Echtheit derselben vollauf anerkennt, widerspricht dem ihr gegebenen Platz: »It is clear, that this sketch along with the one for the entire composition in Casa Buonarroti, were drawn before Michelangelo had yet made up his mind to destroy his own two lunettes belonging to the ceiling and using their space for the upper part of the Last Judgment«. Und ferner in Band I p. 220 Note heißt es: Contemporary with this (die erwähnte Zeichnung in der Casa Buonarroti) and of the same style and quality is a sketch in the Santarelli Collection of the Uffizi«.[23])

Abb. 68 und 69. Angebliche Studien für einen Auserwählten und für einen Verdammten. Schwarze Kreide. British Museum und Casa Buonarroti. Keine echten Zeichnungen. Kopien von Schülerhand. Ja, die erste Zeichnung kann eine Fälschung sein, denn um den Eindruck der Echtheit hervorzurufen, ist die Armstellung der einen Figur zuerst anders als im Fresko gezeichnet und dann später korrigiert. Auf der Rückseite befinden sich angeblich einige Linien von der Handschrift Buonarrotis. Aber auch das könnte nur als Beweis gelten, wenn gegen den Stil der Studie nichts Wesentliches einzuwenden wäre. Hier beweist es dagegen nur, daß das Papier, worauf die Studie gezeichnet ist, aus dem Hause Michelangelos herrührt.

Abb. 71. Studie für den hl. Laurentius. Sehwarze Kreide. Teyler-Museum. Haarlem. Als Modell für die Kopfstudie dürfte einer von Michelangelos sehr benutzten Gehilfen gedient haben. Denn dieser Kopf kommt wiederholt vor. So — mit jüngerem Ausdruck — bei einem Atlanten rechts über der Persica, dann auf dem Blatt in Haarlem mit Studien zur Erschaffung Adams (Abb. 13), ferner noch — mit bedeutend älterem Ausdruck — auf der Rückseite des Blattes im British Museum zum Jüngsten Gericht (Abb. 76).

Abb. 72. Rückseite der vorigen Zeichnung. Dieselbe Technik. Studie für eine nicht leicht zu bestimmende Figur in demselben Fresko. Möglich für den Verdammten ganz links in der Gruppe der sieben Todsünden über dem Figurenpaar, welches Steinmann (II S. 577) mit Dantes Francesca und Paolo identifiziert hat.

Abb. 73. Angebliche Studie zum Kopf des hl. Bartholomäus Schwarze Kreide. British Museum. Dieses glänzend gezeichnete Bildnis mit ausgeprägten Porträtzügen hat mit dem hl. Bartholomäus nichts zu tun und zeigt weder den Geist noch den Stil Michelangelos.

Abb. 74. Angebliche Studie für einen der Kämpfenden in der Gruppe der sieben Todsünden. Schwarze Kreide. Casa Buonarroti. Die Striche der Zeichnung zeigen jedoch nicht die machtvolle Ausdrucksfähigkeit Michelangelos, auch sind die Beine im Verhältnis zum Oberkörper zu kurz geraten. Wahrscheinlich Kopie eines Schülers.

Abb. 75. Reiches Studienblatt für das Jüngste Gericht. Schwarze Kreide. British Museum. Studien für die sieben Todsünden, für den Engel mit den Marterwerkzeugen, sowie eine angefangene Studie, für diejenige Gestalt, die ein Menschenpaar an einem Rosenkranz emporzuziehen sucht. Diese letzte Figur gehört jedoch einem früheren Stadium des Blattes, und über dieses hinaus sind die kräftigen Entwürfe für die rechte Seite des Freskos gezeichnet.

Das Blatt steht selbst in den Werken Michelangelos fast einzig da. Die Striche, womit diese ungestüm hervordrängenden, mächtigen, stark gekürzten Leiber gezeichnet sind, erscheinen mit Kraft geladen wie gespannte Bogenstränge. Es ist die finstere Machtfülle in der Seele des Meisters, die sich hier zu entladen bestrebt. Der Entwurf ähnelt einer Gewitterwolke: es donnert schwach aus dem Blatt, und hie und da lodern Blitze auf. Keinem vor oder nach Michelangelo ist es gelungen, in seine Striche eine solche unbändige und drohende Kraftfülle zu legen.

Abb. 76. Studien zum Jüngsten Gericht; Rückseite der vorigen Zeichnung. Dieselbe Technik. Kopfstudien zu einer der Figuren, wenn auch kaum zu derjenigen, welche Steinmann angibt, nämlich die in der Märtyrergruppe, welche neben dem Kreuzträger über Simon erscheint.

Abb. 77 und 78. Studien zu einer Figur in der Gruppe über Charons Kahn, nach Steinmann wahrscheinlich von Signorelli inspiriert. Teyler-Museum. Haarlem. Schwarze Kreide. Ich halte mit Steinmann, im Gegensatz zu Berenson, die Studien für echt. In der Studie für den linken Arm und die Schulter sieht man sehr genau den Körperteil gezeichnet, welcher den Meister immer sehr beschäftigt hat, nämlich das Schlüsselbein (clavicola) mit zugehöriger Schulter. (Vgl. Ferris und mein Werk, Neuentdeckte Zeichnungen Michelangelos. Tafel V.)

Abb. 79. Angebliche Kopfstudie für einen Verdammten. Schwarze Kreide. Windsor-Castle. Steinmann vermutet hier eine Studie für den Unseligen, welchen Schlangen und Teufel zur Hölle herniederdrücken. Das ist jedoch ganz willkürlich, denn der Kopf in Windsor hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit dieser Figur. Der Ausdruck dieses berühmten Kopfes ist nicht so sehr vor Schrecken erstarrt, als drohend; mehr an den in seinem Fall noch wild schreienden und herausfordernden Lucifer, wie als an einen Unseligen wird man erinnert. Ich wage deshalb die Vermutung, daß diese Zeichnung nicht für das Jüngste Gericht, für welches sie jedenfalls nicht benutzt worden ist, sondern für das projektierte Fresko mit dem Sturz der gefallenen Engel und zwar für die Hauptgestalt desselben bestimmt war. Daß Skizzen für den »Fall Lucifers« existiert haben, wird von Vasari bestätigt.[24])

Abb. 80. Studie für einen Verdammten (Kopie?). Schwarze Kreide. Morelli hielt diese Zeichnung — kaum mit Recht — für echt. Berenson und nach ihm Steinmann bezweifeln die Echtheit. Es gibt in der Tat gewichtige Gründe, diese Studie für eine Kopie oder eine Nachahmung zu halten. Die Muskulatur des ausgestreckten rechten Armes ist nicht recht verstanden. Die Vertiefungen, welche durch die Muskelbewegungen entstehen, erscheinen wie Löcher im Fleisch. Der linke Oberschenkel ist gar nicht modelliert.

Abb. 81. Studien für Teufelsköpfe. Rötel. British Museum. Steinmann glaubt, daß diese Studien mit den beiden Teufelsköpfen rechts und links von Minos sich identifizieren lassen. Das läßt sich aber dem Fresko gegenüber kaum mehr nachweisen, dagegen besser im Stich des N. della Casa (1543), wo ein Kopf oben rechts von Minos und ein anderer unten zu den Studien vielleicht Beziehung haben können.

Warum Steinmann bei dieser Gelegenheit das Blatt in Lille mit ähnlichen Teufelsfratzen bezweifelt, verstehe ich nicht. Ebenso wie Lionardo hatte auch Michelangelo Vergnügen daran, solche Fratzen zu zeichnen, die er auch vielfach dekorativ zu verwerten verstand.

Abb. 82 und 83. Studien zur Auferstehung im Jüngsten Gericht. Schwarze Kreide. Windsor Castle. Warum spezifiziert Steinmann nicht

die Studien auf der Rückseite, die viel interessanter sind, als die auf der Vorderseite, wo nur Unterkörper und Beine einer Gestalt sich mit Sicherheit identifizieren lassen! Hier finden sich wenigstens sieben oder acht kleine Entwürfe zu dem Auferstandenen, der von zwei Engeln an den Beinen herangezogen wird, während ein Teufel sich an seinen Kopf klammert, um ihn herabzuziehen, ein Zeugnis dafür, wie auch Michelangelo mit seinen Ideen ringt. Hier findet sich noch eine Studie zu dem Auferstehenden, der vom Rücken gesehen auf dem Boden liegt und mit der Hand sich zu erheben bestrebt, dieselbe Gestalt, von der eine unechte Studie in der Abbildung 84 vorkommt; daneben noch eine kleine Studie (im Gegensinn) für den Auserwählten, der ein Menschenpaar an einem Rosenkranz emporzuziehen sucht; ferner noch ein kleiner Entwurf für den Auserwählten, der mit dem Kopfe und Oberkörper (im Fresko mit einer Mönchskutte bekleidet) aus der Erde hervorbricht. Ich bin geneigt, diesen Kopf als ein Bildnis Savonarolas zu betrachten. Von dieser ganzen reichen Rückseite berichtet uns Steinmann nichts.

Abb. 84 und 85. Angebliche Studien zur Auferstehung im Jüngsten Gericht. Schwarze Kreide. British-Museum. Es wundert mich, daß Steinmann diese feinen, aber ängstlichen Zeichnungen, die der Macht und Ausdrucksfülle Michelangelos entbehren, als echte Studien beanspruchen kann.[25])

Anmerkungen.

[18]) Auch Thode kann keine Beziehug zu Adam finden, sie ist nach ihm auch keine originale Zeichnung.

[19]) Auch nach Thode Kopie.

[20]) Thode dagegen glaubt an die Deutung Steinmanns.

[21]) Und im zweiten Teil seines Werkes auf Seite 592 folgendes: »Im Jahre 1903 veröffentlichten Nerino Ferri und E. Jacobsen im ersten Band der Miscellanea d'Arte (p. 73 ff.) eine Anzahl unbekannter Zeichnungen Buonarrotis in den Uffizien. Als Epilog dieser wertvollen Entdeckung veröffentlichte Ferri im Jahre 1904 in der Rivista d'Arte p. 25 ff. noch weitere sieben Zeichnungen aus den Uffizien etc. . .« Ich muß hierzu bemerken, daß diese letzte Serie ebensowohl wie die größere in Miscellanea d'Arte nicht von Ferri allein, sondern, wie bekannt, von Ferri und vom Verfasser dieses Aufsatzes publiziert worden ist. Steinmann dürfte darüber nicht im Zweifel sein, da die betreffende Veröffentlichung von uns beiden signiert war.

Es ist ja wahr, daß in gewissen Kreisen in Italien kunstwissenschaftliche Funde, die von fremden Archäologen aus italienischem Boden gezogen oder von andern Kunstschriftstellern in den Kirchen oder Museen nachgewiesen werden, mit schiefen Blicken angesehen und mitunter auch ignoriert werden. Das ist eine bedauerliche, jedoch begreifliche Tatsache. Deutsche Gelehrte dagegen haben keine Entschuldigung und, wie mir scheint, auch keine Veranlassung, in dieser Hinsicht ihren italienischen Kollegen an die Hand zu gehen. Ich füge noch hinzu, daß dem Gerechtigkeitssinn meines ausgezeichneten Mitarbeiters nichts mehr widerstreben könnte, als solche Tendenzen. Zum Beweise diene die Erklärung, die er auf gegebene Veranlassung hin durch Dr. Goffredo Grilli in

»La Nazione« unterm 8. Februar 1904 abzugeben für gut befand: Goffredo Grilli schrieb: »In seguito al mio articolo sui »Nuovi disegni di Michelangelo«, pubblicato nel n. 37 della »Nazione«, dal quale poteva forse apparire che il vanto principale della scoperta e della identificazione di quei disegni spettasse a Pasquale Nerino Ferri, questo mi prega di dichiarare per la verità, che il merito di questo fortunato rinvenimento e di tutte le indagini fatte sui disegni stessi per identificarli, deve attribuirsi, in pari misura, anche a Emil Jacobsen che fu suo collaboratore.«

[22]) Vergleiche Georg Brandes, William Shakespeare p. 819 Paris. Leipzig 1896. »Es scheint, daß Shakespeare sich von der schlimmsten Pein des Grames befreit hat, indem er ihm Wort und Form verlieh, und daß er nun aufgeatmet hat, da durch das jahrelang gestiegene Crescendo das höchste Forte erreicht und nichts mehr zu sagen übrig war«. — Man kann vielleicht einwenden, daß um diese Zeit Buonarroti in Rom höher verehrt wurde als irgend ein anderer Künstler Italiens. Aber war das Ausgleich genug für ein Temperament wie Michelangelos?

[23]) Bei Berenson befinden sich noch andere Ungenauigkeiten. Die Zeichnung wurde nicht reproduziert in Rassegna d'Arte 1892, sondern, wie schon mitgeteilt, im Dezember 1901 und auch nicht reproduziert in Corrado Riccis »Michel-Ange«, wie Berenson angibt.

[24]) Berenson charakterisiert das Haupt treffend: „If not here, where else shall we see the image of mad rage become flesh" (Drawings I p. 221).

[25]) Eine andere Kopie in den Uffizien ist Daniele da Volterra zugeschrieben (N. 238).

Zu Cranachs Missalien-Holzschnitten.

Von **Dr. J. Beth.**

I.

Die Bestrebungen der letzten Jahre, das Geheimnis der Anfänge Cranachscher Kunsttätigkeit aufzudecken und das rätselvolle Dunkel seiner ersten Mannesjahre etwas aufzuhellen, förderten unter anderem seine Missale-Holzschnitte an den Tag. Campbell Dodgsons Zuteilung der als Kanonbild in einem Passauer Missale aus dem J. 1503 verwendeten Kreuzigung, dann eines hl. Stephan sowie zweier Gekreuzigten an Cranach, und zwar aus seiner »österreichischen« — speziell Wiener — Periode[1]), verlieh dem dunkeln Passus der Scheuerlschen Lobrede aus dem Jahre 1508 neuen Inhalt und wirkte anregend auf weitere Forschungen. Seine problematisch geäußerte Vermutung, daß »weiterer Aufschluß in der Wiener Buchillustration zu finden wäre«, veranlaßte Fr. Dörnhöffer zu weiterer Zuweisung noch einiger Holzschnitte in einem Missale Pataviense der Wiener Winterburgerschen Offizin an Cranach.[2]) Wenn auch noch sub iudice lis est oder vielmehr eben deshalb, dürfte ein Beitrag zur Aufklärung dieser ersten Periode Cranachschen Schaffens, der einerseits bereits geäußerte Vermutungen zu bekräftigen sucht, andererseits neue hinzufügt, einiges Interesse beanspruchen.

In der Bibliothek des durch den Besitz des Dürerschen Rosenkranzbildes berühmten Klosters Strahow befindet sich ein Missale Pragense, gedruckt bei Georg Stuchs im Jahre 1508, welches als Titelbild einen rohen Holzschnitt mit vier Schutzheiligen hat, dessen Kanonbild aber einen Christus am Kreuze mit Maria und Johannes in der üblichen Anordnung mit landschaftlichem Hintergrunde darstellt. Am unteren Rande des altkolorierten Holzschnittes ist ein unzweifelhaft echtes Schlangenzeichen angebracht, das auf Cranachschen Ursprung weist. Bartsch beschreibt im P. G. VII. den Holzschnitt im Verzeichnis unter Nr. 21 und wenn noch ein Zweifel über seine Identität bliebe, so wird er durch Schuchardts Beschreibung vollkommen aufgehoben. Er sagt:[3])

---

[1]) Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsammlungen Bd. XXIV. S. 284.

[2]) Jahrbuch d. k. k. Zentralkommission etc. J. 1904, Bd. II, 2.

[3]) Lucas Cranach der Ältere Bd. II. S. 207.

»30. Christus am Kreuze. In der Mitte Christus am Kreuz, links daneben Maria, zu welcher er zu sprechen scheint; rechts steht Johannes mit ineinander gefalteten Händen. Sehr gut und frei geschnittenes Blatt, das wohl von Cranachs Hand herrührt, obgleich das Zeichen, etwas nach rechts unten, nicht die Form hat, wie er es gewöhnlich macht.« Diese bündige Beschreibung führte ich wörtlich an, da sie für meine Folgerungen von Wichtigkeit ist.

Wenn nun auch der Holzschnitt als solcher längst bekannt ist, so ist seine Anwendung für ein Missale aus dem Jahre 1508 in zweifacher Hinsicht beachtenswert: durch seine Ähnlichkeit mit der Missale-Kreuzigung aus d. J. 1503 bedeutet seine Signierung mit dem allerdings nicht «gewöhnlichen« Schlangenzeichen eine Bekräftigung für Dodgsons Zuteilung jenes Kanonbildes dem jede Bezeichnung fehlte, andererseits aber muß der Umstand, daß ein echter Cranach ein Missale schmückt, welches für eine Diözese der österreichischen Kronlande bestimmt war für des Meisters Anteil an der Illustration anderer zeitlich und räumlich zusammenhängender Missalien sprechen.

Ganz abgesehen von der Anordnung der Figuren und ihrer Verteilung im Raum, die auf das übliche Schema zurückzuführen ist, läßt eine Gleichheit der Handschrift bei beiden Holzschnitten die Abweichungen erst nachträglich hervortreten.

Was die letzteren anbetrifft, so fällt zunächst, dem Holzschnitt aus dem Jahre 1503 gegenüber, eine Abgeklärtheit und ruhigere Stimmung des Prager Bildes auf; es sind schon »Spuren der Erschlaffung, eine Art von Gestaltungsträgheit, die übrigens in den ältesten Werken vorkommen« (Friedländer), hier zu bemerken. Man merkt: wenn dort die ungestüme Kraft der »Sturm und Drang-Periode« trotz des beengenden Schemas individuellen Ausdruck sucht und findet, so waltet hier eine geübte Hand, die mit sicherem Strich alte Formen, zwar ohne Manier, doch auch ohne Pathos, nachzieht. Zu dem Eindruck der Ruhe trägt wohl die Figur des Gekreuzigten bei, in der von der wilden Gliederanspannung der geschnittenen Kreuzigungen (Passavant, P. G. IV 40)[4]) mit einem Nachklang im Missale Pat. 1503 gar wenig geblieben ist. Allerdings sind auch Einzelheiten aus diesen früheren Vorlagen hier wiederholt, doch in milderer Fassung, so der Christustypus — der übrigens, nach Michaelson[5]), schon 1505 als feststehender erscheint —, die schwere Dornenkrone oder das flatternde Perizonium. Die Tafel am Kreuz zeigt die Buchstaben I N R I in verkehrter Richtung, was

---

4) Abgebildet bei Flechsig, Cranachstudien, S. 8.

5) Lucas Cranach d. Ält. 1902, S. 45.

wohl ihre hebräische Zugehörigkeit andeuten soll. In der Kopie des Holzschnittes — auf die ich noch zu sprechen komme —, ist die Aufschrift in richtiger Folge.

An der Maria ist der bemerkenswerteste Unterschied in der Haltung des Kopfes, die hier ruhige Ergebung in ihr Schicksal darstellen soll, wo sie dort in Schmerz aufsah. Bei dem Kleid sind die zackigen, krausen Einbuchtungen der ersten Holzschnitte Cranachs einer natürlicheren Faltengebung gewichen und erinnern bereits an jene der nächsten Zeit, »die in breiten, ungebrochenen Zügen glatt zu Boden gehen«[6]). Der kurzlockige Johannestypus der ersten Kreuzigung ist auch in dieser beibehalten, und er ist es nicht am wenigsten, der ihre Verwandtschaft so auffallend erscheinen läßt, trotz der Veränderung, die an seiner Kopfhaltung — und zwar umgekehrt, als es bei Maria der Fall war — vorgenommen wurde. Händeringend, genau wie auf dem Missalebild oder auf dem Schleißheimer Kreuzigungsbild aus demselben Jahr senkt er nicht mehr kraftlos das Haupt, sondern schaut, schmerzlich bewegt, empor, wobei der für Cranach charakteristische Fehler vorkommt: »die falsche Augenstellung, seine Unfähigkeit, die in halber Seitenansicht abgewendete Gesichtshälfte mit der vorderen Hälfte zu verbinden in rechter perspektivischer Verkürzung«[7]). Der Mantel hat sein wildes Flattern, welches der schmerzbewegten Figur Resonanz gab, eingebüßt, und es klingt nur noch leise in einem unmotivierten Zurückschlagen des einen Mantelsaumes nach.

Wenn sich auch im Gesamtbild der Landschaft der größte Unterschied bemerkbar macht, so findet man die Details der früheren Kreuzigung hier wieder, sowohl in den befestigten Bauten der fernen Stadt mit dem alles beherrschenden Turm, als auch in der Baumbehandlung, welche ein Sichabheben dichtbelaubter Kronen von dürrem, tannenartigem Geäste bevorzugt. Es sei zuletzt nicht unerwähnt, daß am Himmel leichte Wolken durch zusammenhängende Kurven und Schraffierung der unbewölkten Teile angedeutet sind, was insofern wichtig ist, als dies die erste Kreuzigung mit bewölktem Himmel wäre, wie sie dann zur Regel wird.

Es gibt eine ziemlich rohe Kopie[8]) nach dem Holzschnitt, welche alle Formen im allgemeinen richtig, doch recht verständnislos nachzieht

---

6) Michaelson, L. Cranach. S. 40.

7) Friedländer »Die frühesten Werke Cranachs« im Jahrbuch d. k. preuß. Kstsl. Bd. XXIII, S. 230.

8) Sie befinden sich in der Berliner kgl. Kupferstichsammlung, in der k. k. Hofbibliothek und der Albertina, in der Münchner kgl. graphischen Sammlung u. a.

Bartsch hielt sie fürs Original — das er nicht kannte —; Schuchardt führt sie Bd. II No. 31 an, mit der Bemerkung über die veränderte Lage des Schlangenzeichens.

und überall versagt, wo im Original durch feinere Striche eine malerische Wirkung angestrebt war, so, daß beispielsweise den Strahlenkränzen eine unangebrachte Körperlichkeit anhaftet. Ein Unterschied ist auffallend und zwar, daß das Schlangenzeichen statt unterhalb der Gestalt Johannis, bei seinem linken Fuß angebracht ist, was offenbar mit einer absichtlichen Verkürzung des Blattes zusammenhängt, weil auch der in der Höhe des Schlangenzeichens abseits liegende Knochen dadurch in Mitleidenschaft gezogen wurde und aus einer dreieckigen eine mehr rechtwinklige Gestalt bekam. Dieser Umstand deutet auf eine Verbreitung der Holzschnittkopie als Flugblatt, allerdings erst nach dessen Erscheinen in einem Druckwerke[9]. Es bestätigt dies ein rückseitig bedrucktes Exemplar dei Berliner Kopie mit einem auf die Kreuzigung bezugnehmenden Text in plattdeutschem Dialekt.

Das Impressum des Georg Stuchs aus dem Jahre 1508 gibt einen erwünschten Anhaltspunkt für die Datierung des Holzschnittes. Gegen ein Hinausrücken des Datums allzu früh vor den hieraus sich ergebenden terminum ante quem dürften wohl die vorgebrachten nur zu deutlichen Merkmale einer Abflauung der ursprünglichen Zeichenart Cranachs geltend gemacht werden. Wenn man anderseits den Umstand, daß der Holzschnitt auf einer Seite der fest eingefügten Pergamentblätter abgedruckt ist, als Beweismittel für das Entstehungsjahr 1508 nicht zwingend genug fände, dann bleibt dennoch für seine Bestimmung kein zu breiter Spielraum. Allerdings könnte es hier nur darauf ankommen, die Zeichnung des Holzschnittes in die allgemeine Entwicklungsreihe von Cranachs Holzschnitten einzuordnen, ohne eine genaue Fixierung anzustreben. Denn nach Lippmann[10], »verändert sich Cranachs Behandlungsweise innerhalb gewisser Zeitabschnitte, aber dieser Wechsel und die Ausgestaltung seiner Kunstart vollzieht sich nicht nach einer bestimmten Richtung fortschreitend. . . . Selbst die aus einem und demselben Jahr herrührenden Holzschnitte sind untereinander sehr verschieden, mehr, als sich dadurch erklären läßt, daß das Schneiden der einzelnen Stöcke von verschiedenen Händen ausgeführt sein mag.«

Nun gibt es aus dem Jahre 1508 nur einen einzigen datierten Holzschnitt, das »Urteil des Paris«, welcher, als einen antiken Stoff behandelnd, nur ungenügendes Vergleichsmaterial bietet[11]. Mit dem

9) Also umgekehrt, als es Dodgson für den hl. Stephan der Hofbibliothek annimmt.

10) L. Cranach — Sammlung seiner vorzüglichsten Holzschnitte u. Kupferstiche. Grote-Berlin 1895. Seite 11.

11) Flechsigs Versetzung der »großen Enthauptung Johannis des Täufers« L. 53 ins J. 1508, (statt 1516) kann ich nicht recht beistimmen.

nächsten Jahre 1509 ist aber eine derartige Anzahl von ausgezeichneten und echten Erzeugnissen der Cranachschen Kunst datiert, daß man wieder in die andere Verlegenheit, die des Ueberflusses, gerät, der es aber gestattet, einen Teil aus dem überreichen Vorrat zum Vergleich heranzuziehen. Der nächstliegende wäre die Folge von Holzschnitten, in der der Künstler nicht frei seine Phantasie walten ließ, sondern an hergebrachte Schemata oder direkt an Vorlagen gebunden war, also in erster Linie etwa das Wittenberger Heiligtumsbuch aus dem Jahre 1509, da die Passion aus demselben Jahr durch ihren reichbewegten dramatischen Inhalt sich dafür weniger eignet. Dabei ist zu beachten, daß Cranach dabei nur »die allgemeine Gestalt der Reliquiarien ungefähr den Originalen ähnlich gezeichnet, die Verzierungen aber in der ihm geläufigen krausen Weise und die vorkommenden Figuren so gegeben hat, wie wenn sie Erzeugnisse seiner eigenen Erfindung wären« (Lippmann).

Von der hergebrachten Komposition und ebenso von der Gestalt des Kruzifixes abgesehen, da beiden allzu stark das übernommene Schema anhaftet, lassen sich zu den beiden Typen der Madonna und des Johannes Analogien im Wittenberger Heiligtumsbuch auffinden. Für die erstere ist es die Madonna mit der hl. Anna und dem Jesuskind aus dem »sechsten Gang« j III v., bei der die Augenform, der volle Mund, aber auch das Kopftuch und der Faltenwurf mit denen der Kreuzigung übereinstimmen. Im allgemeinen kann man auch behaupten, daß sie noch die erste Spielart des Cranachschen weiblichen Kopftypus darstellt und daß man an ihr schwerlich die erst später — etwa bei der Madonna des Breslauer Bildes — vorkommende Gesichtsform mit den spitzen Gesichtszügen und den nach oben gestellten äußeren Mundwinkeln«[12]), wahrzunehmen imstande wäre. Auch in dem Kopfe des Johannes läßt sich der ausgesprochen Cranachsche Johannestypus nicht verkennen, der das ganze Werk des Meisters hindurch in zahllosen leisen Variationen auftritt und dessen Analogon man leicht in der Gestalt des hl. Mathias des Heiligtumbuchs (VII. Gang, h) wiederfindet. Man vergleiche nur die Gesichtsbildung der Beiden, die Haare, ihre Hände mit den großen, schönen Fingern, sodann die Ärmel, den zurückgeschlagenen Mantel, die Fußstellung[13]). Der Mantelwurf der beiden gibt keine Veranlassung, den Holzschnitt in eine spätere Zeit zu versetzen; wenn sich auch Beziehungen zu spätere Werke charakterisierenden Merkmalen auffinden lassen, so gibt doch auch Michaelson, welche sie so gewissenhaft zusammenstellte, zu, daß es Uebergangsformen gibt, von der ersten zur

[12]) Michaelson, a. a. O. S. 49.

[13]) Allerdings wäre ich geneigt, eine Kombination mit dem Johannes des VI. Ganges h III anzunehmen.

zweiten Periode, die etwa in das Jahr 1509 fallen. Sowohl für das enge Anliegen der Kleider an die Körperformen, als auch für den Faltenwurf und die Schraffenzeichnung sei, unter vielen, auf den Holzschnitt aus dem Jahre 1509 »David und Abigail« L. 25. verwiesen.

Auffallend erscheint mir der Umstand, daß der turmartige Bau in der Landschaft (der wohl die heil. Grabkirche vorstellen soll) zwar schon in dem Missalholzschnitt aus dem Jahre 1503, obwohl in spitzerer Form, erscheint, doch dann in keinem der landschaftlichen Hintergründe in den Holzschnitten vorkommt, mit der einzigen Ausnahme des »Urteil des Paris« aus dem Jahre — — 1508. Was man im Holzschnitt L. 26 (hl. Hieronymus) dafür halten könnte, ist sowohl durch das angebaute Seitenschiff als auch durch Kreuze darauf hinreichend als eine (gotische) Kirche bezeichnet, was bei einem ausgesprochen Zentralbau entfällt.

Diese etwas umständlichen Ausführungen sollten wenigstens einen Wahrscheinlichkeitsbeweis für das Zusammentreffen der Entstehungszeit des Holzschnittes mit der des Druckes erbringen. Es frägt sich nun, ob eine solche Annahme mit unserer Kenntnis von Cranachs Leben und seinen Bestellungen in Einklang zu bringen wäre.

Die Anstellung Cranachs als Hofmaler des Kurfürsten von Sachsen scheint seine Beziehungen zu der bisherigen Stätte seines Wirkens nicht plötzlich abgebrochen zu haben. Es sind allem Anschein nach kurz davor in Bayern die Spuren seiner Tätigkeit zu suchen, worauf schon der Zusammenhang weist, in dem seine Berufung an den sächsischen Hof mit der Beendigung des bayrischen Krieges 1505 in Mathias Gunderams Denkschrift aus dem Jahre 1556 gebracht wird[14]. Dies ist auch aus den häufigen Zahlungen des kursächsischen Faktors in Nürnberg, Unbehauen, die vom Kammerschreiber am Kurhofe gebucht wurden, ersichtlich, wo Cranachs Name neben denen Dürers und Wolgemuts genannt wird und auch an einer Stelle eine Zahlung (50 fl.) an »Meister Lucas« in Nürnberg erwähnt wird[15], wobei ein Zweifel an die Identität durch die spätere Bezeichnung des Meisters mit der Beigabe »Maler von Cranach« ausgeschlossen ist.

Der Wappenbrief mit der Verleihung der Schlange als Wappen wurde bekanntlich am Dreikönigstage des Jahres 1508 in Nürnberg ausgestellt, wo der Kurfürst anläßlich des »Cammergerichtes weilte, dessen Präsident er war«[16]. Dahin weisen auch die Verhandlungen,

[14]) Ich verweise dabei auf die überzeugenden Ausführungen Dörnhöffers in der genannten Schrift.

[15]) Angeführt bei Gurlitt, Repert. für Kunstwiss. XVII, 113.

[16]) Siehe »Historische Nachricht von Nürnberg.« 1707.

welche ein Jahr später Anthoni Tucher d. Aelt. mit dem Münzschneider Hans Krug in Nürnberg wegen Schneiden von Münzen mit dem Bildnis des Kurfürsten nach Cranachs Zeichnung leitete. Er berichtet Ende August des Jahres 1509: ...... »Und so denn E. G. Camerer Degenhart v. Pfeffinger oder E. G. Maler (scil. Hofmaler) mit der Zeit gen Nurmberg komen werden, soll bey mir kein Vleis erwynden, gedachten Krug neben denselben Pfeffinger und Maler zu bereden sich dieser Arbeit verner zu underfahen«[17]. Allerdings heißt es dann: »Krug habe nach dem Gemälde eine possen ... in Lehm mit dem Bildnis des Churfürsten gemacht. Deshalb sei gar nicht notwendig auf die Ankunft des churfürstlichen Hofmalers Lucas zu warten.«[18]) Obschon auch die Arbeit dann einem andern übergeben werden mußte, so spricht der Sinn dieser Tucherschen Briefe für öftere Besuche Cranachs in Nürnberg. Es wäre auch zu wunderlich, wenn eine so kunstverständige Stadt, wie es diese schon auf der Neige des 15. Jahrhunderts war, alle Beziehungen zu einem Maler, der sich (nach Gunderam) bereits 1505 einen besonderen Ruhm[19]) erworben hatte, abbrechen sollte.

Wenn man berücksichtigt, daß im Jahre 1503 ein Missale mit Cranachs Titelholzschnitt erschien, (und schon bald darnach in einer neuen Auflage), daß zwei Jahre später, für ein anderes, das Missale Olomucense, derselbe Holzstock verwendet wurde, dann wird es nicht sonderbar erscheinen, wenn derselbe Buchdrucker Georg Stuchs, der die Olmützer Diözese mit Meßbüchern versorgte, bevor sie in Winterburgers Offizin übergingen[20]), — gelegentlich eines Besuches Cranachs in Nürnberg — es mit dem Heranziehen des berühmten Meisters zur Ausschmückung eines Missale versuchen wollte, um dessen Wert zu steigern. Bei Stuchs ließ auch die Olmütz benachbarte Diözese Prag ihre Meßbücher drucken[21]), und so erscheint ein direkter Wink auf den begehrenswerten Maler sehr wahrscheinlich, namentlich in Anbetracht der neuen Auszeichnung durch das Verleihen des Wappens.

Auf die Bezeichnung des Holzschnittes mit dem Schlangenzeichen zurückgreifend, erinnere ich an die vorhin erwähnte Bemerkung Schuchardts von der »ungewöhnlichen Form« der Schlange auf dem

---

[17]) Angeführt bei Schuchardt, I, 56.

[18]) Baader »Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs« angeführt bei Michaelson »Cranachs Beziehungen zur Plastik« im Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsamml. Bd. XXI. S. 272.

[19]) Es wurde ihm gleich von Anfang an ein Gehalt von 100 fl. statt der üblichen 40 fl ausgesetzt.

[20]) Missale Olomucense aus dem J. 1499 (Weale, Catal. missalium S. 110) mit rohem Titelholzschnitt und einfachen Initialen. Vgl. den II. Teil dieses Aufsatzes.

[21]) Missale Pragense aus dem J. 1503 (Weale, Catal. missalium S. 125.)

Drucke. Sonderbarerweise wird dieser bei Flechsig nirgends besprochen (sollte er ihn für nach 1522 entstanden halten?), doch kann aus seinen genauen Untersuchungen über die Schlangenform der Schluß a contrario gezogen werden, daß die hier vorkommende Form sonst nicht mehr wiederkommt. Die Abweichung besteht darin, daß durch die abnorme Erhöhung der mittleren Windung und ein starkes Einziehen der letzten nach innen die Hauptachse des Schlangenzeichens nicht in einer geraden Linie, sondern in einer Kurve verläuft, oder — um Flechsigs Bezeichnung beizubehalten — daß sich die Windungen, schwerlich, vielmehr gar nicht, in die Form eines länglichen Dreiecks einzeichnen ließen. Nun weist aber diese Form — abgesehen von zwei Ausnahmen, von denen siehe unten — eine Ähnlichkeit mit jener auf, welche im Wappenbrief bis heute erhalten und bei Warnecke[22]) abgebildet ist, in bezug auf die Hervorhebung der mittleren Windung. Es ist ganz gut denkbar, daß Cranach — wohl noch in der Begleitung des Kurfürsten auf dem Kammergericht — in Nürnberg gleich bei seinem ersten Auftrag nach Verleihung der neuen Würde das Wappen, so wie es in seiner frischen Erinnerung stand, hineinzeichnete und erst später dessen Form ein wenig umänderte, indem er ihm eine gefälligere Gestalt, wie sie bereits 1509 auftritt, verlieh.

Wenn auch die Tatsache, daß Cranach auf zwei Holzschnitten, dem hl. Christoph (B. 58, L. 6) und der Venus und Amor (B. 113, L. 8) mit der Schlange und dem Jahr 1506 bezeichnet hat, stark gegen ihre erstmalige Anwendnng im Jahre 1508 spricht, so scheint mir wieder die Annahme, daß Cranach die Schlange noch vor ihrer Verleihung als Wappen gebraucht hätte, zumindest höchst sonderbar und Flechsigs Bestrebungen, die Bezeichnung der beiden Holzschnitte zu erklären, sehr bemerkenswert. Zu seiner Beweisführung, gegen die ich nur einwenden muß, daß die angeblich falsche Datierung mit der Schlange als ein probandum unmöglich zum Beweis herangezogen werden darf, möchte ich noch einiges hinzufügen:

1. Wenn im Holzschnittopus Cranachs mehrfach spätere, von ersten abweichende Abdrücke vorkommen, so unterscheiden sie sich untereinander durch Zugaben, resp. Weglassen von Abschriften, Versen u. dgl., so z. B. Christus als Erlöser (B. 73), Marter der hg. Barbara (B. 70), Erzengel Michael (B. 75)[23]) etc., und nur von diesen zwei Holzschnitten sind Abdrücke bekannt, die im Bilde selbst Veränderungen erlitten

---

[22]) Warnecke, Lucas Cranach.

[23]) S. dazu die Anmerkungen Schuchardts im II. Bd.

haben. Die eine ist die von Lippmann ausführlich besprochene[24]) Korrektur der Schulter der Venus, die andere das Weglassen der »beanständeten« Jahreszahl 1506 beim hl. Christoph, so daß es Abdrücke gibt vom hl. Christoph mit der Schlange und L. C. bezeichnet und andere mit 1506 noch dazu, aber keinen mit der Jahreszahl und den Buchstaben allein.

2. Unter den verschiedenen Bezeichnungsarten der Holzschnitte bis 1509, sei es durch einfache Nebeneinander- oder Übereinanderstellung von Buchstaben und Datum, sei es durch Monogramm, gibt es keine die auf einem Schild oder einer Tafel angebracht worden wäre. Bei diesen ist es der erste Fall, daß sie in einer derart geschlossenen, etwa als Wappen gedachten Form vorkommt, die später zur Regel wird.

3. Die Schlange hat nur in diesen zwei Holzschnitten die nach innen eingezogene letzte Windung, welche wir in dem Missale-Holzschnitt feststellten, was von Flechsig nicht überzeugend genug, zum mindesten für B. 113, mit dem Raummangel entschuldigt wird.

Fassen wir das Vorgeführte zusammen, so bekommen wir den Eindruck einer unleugbaren Diskrepanz zwischen diesen Holzschnitten und ihrer Bezeichnung, resp. Datierung; es scheint, daß Cranach gegen seine Gewohnheit aus irgendwelchen Gründen die Holzstöcke der beiden Holzschnitte einer Änderung unterzogen hat. Es ist kaum anzunehmen, daß er die erst 1509 entstandenen Drucke — aus welchen Gründen? — falsch datierte; eher wäre man versucht, zu vermuten, daß der kluge Maler dem wohlmeinenden Rat des Freundes Scheuerl gefolgt ist, und nach der ersten Anwendung der Schlange im Missale 1508, sie auch gleich darauf in einem früher entstandenen Holzstock hineinschnitt. Ob er's nun mala oder bona fide tat, möchte ich nicht entscheiden, da die Frage von einem so viel Berufeneren unerörtert blieb[25]).

II.

Beim genauen Prüfen von Wiener Drucken aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts fällt eine Gruppe auf, welche für den rein deduktiven Schluß auf eine ausgedehnte Holzschnittätigkeit Cranachs in seiner Wiener Periode wertvolle Belege liefert. Man merkt: die in dieser Zeit gegründete Offizin Johann Winterburgers führt sich gleich zu Anfang mit originell geschmückten Meßbüchern ein, welche sowohl die bis-

---

[24]) Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstslg. Bd. XVI.

[25]) Was ihm übrigens, wohl richtig, von Friedländer in seiner Besprechung des Buches — Rep. f. Kunstw. XXIV S. 65 — ausgesetzt wurde.

herigen Leistungen des ansässigen Johannes Cassis[26]), als auch diejenigen des Augsburgers Erhard Ratdolts weit in den Schatten stellte. Ein frischer Zug kommt mit seiner Ansiedlung in Wien, nicht nur in typographischer Hinsicht, er versteht es, für seine Meßbücher einen Künstler zu gewinnen, der im Einzelblatt und im Initialschmuck durchaus Neues bringt. Und der Erfolg bleibt nicht aus. Im Wettstreit mit dem so viel berühmteren Ratdolt[27]) um die Versorgung der nachbarlichen Passauer Diözese mit liturgischen Büchern, behauptet er zuletzt das Feld, und wenn auch der gewandte Augsburger im Jahre 1505 mit zwei Ausgaben des Missale Pataviense und der Heranziehung eines Burgmaier oder auch Breu[28]) sein früheres Monopol weiter geltend machen will, am Ende wird er doch von dem Wiener verdrängt. Und Winterburger gibt sich mit der nächsten Umgebung nicht zufrieden; er versucht für seine Produktion immer neue Absatzgebiete den bisherigen Verlegern streitig zu machen, und wenn es ihm gelingt, in Olmütz den Nürnberger Georg Stuchs zu verdrängen, so hat er den Erfolg wohl nicht am wenigsten seiner neuen Buchillustration zu danken.

Durch Dodgsons und Dörnhöffers Untersuchungen kann für einige dieser Wiener Holzschnitte der Cranachische Ursprung als erwiesen gelten. Es sind dies: der hl. Stephan des Miss. Pataviense aus dem Jahre 1503 (Exemplar des British Museum)[29]), der Christus am Kreuze der Dresdner Sammlung[30]), das ganz ähnliche und nur sorgfältigere Bild der Wiener Missalia Pataviensia aus dem Jahre 1503[31]) (mit späteren Wiederholungen), dann die »Zeittafel« dieses Missales[32]) und einige kleinere Holzschnitte. Daß in allen diesen Holzschnitten die ursprüngliche Art Cranachscher Kunst, in ihrer krausen Gestaltung, seine markige Kraft zum Ausdruck gelangt, wurde bereits festgestellt. Der Zweck dieser Untersuchung ist: Cranachs Spuren auch im Initialschmuck der Missalien zu folgen.

Die von früheren und späteren abweichende Art der rotgedruckten Initialen weist zwei Gattungen auf: A) Ornamente, B) Menschen und Tiere. Schon in dem Überwiegen der zweiten Gruppe ist das Neue.

---

[26]) Dessen Persönlichkeit als Wiener Drucker trotz der erschöpfenden Werke Denis' und Mayers über Wiener Buchdruckergeschichte erst die letzten Jahre näher ans Licht rückten. Vgl. Hain-Coppinger mit der Ergänzung Burgers.

[27]) Dessen Ausgaben des Missale Pataviense in den J. 1494, 1498, 1503. — (Weale, Catal. missalium S. 120 ff.).

[28]) Vgl. hierzu: Campbell Dodgson »Beiträge zur Kenntnis des Holzschnittwerks Jörg Breus« im Jahrbuch d. k. preuß. Kstslg. Bd. XXI S. 192; mit der Berichtigung Dörnhöffers »Über Burgmair und Dürer« in den »Beiträgen zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet« 1905. S. 144—120.

[29]) [30]) [31]) Abgebildet bei Dodgson. [32]) Abgeb. bei Dörnhöffer.

Da sämtliche im Missale Pataviense vorkommenden Arten im Missale Olomucense 1505 wieder angewendet werden, so scheint ihre Zusammenstellung mit der Angabe der Seitenzahl und des Inhalts für beide gemeinsam geboten:

Missale Pataviense 1503			Missale Olomucense 1505
Seite	Buchstabe	Inhalt	Seite
1	A	Blattornamente	1
11 v	P	Ein Essender	11
17	E	Ein Drache	17
87 v	R	Blattornament	79
101 v	V	Eule	92
106 v	S	Putte mit einem Drachen	96 v
112 v	B	Saturn (?)	101
113 v	C	Blattornament	102 v
114 v	T	Blattornament	136 v
153	D	Linearornament	184 v
184 v	P	Kind auf einem Topfe	104
252 v	O	Blattornament (Eule)	271

Im Missale Pataviense kommen Wiederholungen fast nicht vor, sind aber häufiger im Missale Olomucense. Dieses weist außer den genannten noch viele andere Intialen auf, die ich aber nur der Ergänzung wegen beifüge, da ihr Charakter stark von den ersten abweicht. Es sind dies 1. lineare, und 2. figürliche, die ich Puttenornamente nenne.

Missale Olomucense 1505

Seite	Buchstabe	Inhalt	Seite	Buchstabe	Inhalt
48 v	L	2 Puttenornam.	182	I	2 Putten
71	N	3 Puttenornam.	187	G	Linearornam.
138	G	Linearornam.	229	G	Linearornam.
138 v	C	Blattornam.	236	M	Blattornam.
139	P	Linearornam.	248	V	Linearornom.
141	P	Schwarzes Blattornam.	263 v	S	2 Puttenornam.
174	A	Blattornam.	277	I	Blattornam.
176	O	Blattornam.			

Was nun die Zuweisung der den beiden gemeinsamen Initialen an den Meister Lucas anbetrifft, so läßt sich freilich kein direkter Beweis dafür liefern, und man muß sich mit den vielen Fäden begnügen, die von ihnen zu gewissen Einzelheiten in Cranachs ersten Arbeiten hinüberleiten. Die Blattornamente sprechen insgesamt in ihren Schwellungen und Verschlingungen, in den eigentümlich ausgezackten Lappen und aufspringenden Knospen dieselbe Sprache, welche in den ersten Werken

des Meisters von allen Forschern wahrgenommen wurde[33]). Auf die Menschen- und Tiergestalten könnte man die Worte anwenden, welche Dörnhöffer bei Besprechung eines (des frühesten?) Bildes im Schottenstift sagt: »Es spricht sich in ihnen eine frische und ungestüme Natur aus, der freilich eigentliche künstlerische Schulung fremd geblieben ist. Die Zeichnung besitzt kaum eine allgemeine Richtigkeit. Es genügt dem Maler stets, die Bewegung, den Ausdruck verständlich anzudeuten, die Form an sich fesselt sein Interesse nicht«. (S. 190).

Ob es den Kampf eines Kindes mit einem Drachen gilt, oder eine ihre Flügel spannende Eule, immer kommt in ihnen diese erstaunliche Treffsicherheit zum Vorschein, die etwa an die Randzeichnungen im Gebetbuch Kaiser Maximilians denken läßt und ihr unterscheidendes Merkmal unter der zeitgenössischen Buchillustration bildet. Es fehlt aber auch nicht an Details, die einfach herübergenommen zu sein scheinen. So kann man die aufspringenden traubenartigen Früchte in immer neuen Variationen bis zum Wittenberger Heiligtumsbuch oder bis zum Apostelzyklus verfolgen, auf deren baumstammartige Umrahmung und ihre Übereinstimmung mit der des Wiener hl. Stephan bereits Dodgson hingewiesen hat. Wenn Cranachs Kindertypen sonst »voll allerliebster Anmut« sind, so fällt es hier auf, wie die leiblichen Geschwister der derben Initialputten in den Ästen jenes Zyklus oder beim hl. Stephan, dann auf den Sockeln und Gesimsen der Reliquiarien des Wittenberger Heiligtumbuchs sich tummeln. Die Eule kommt öfters bei Cranach wieder[34]), so z. B. beim stehenden Christuskind des Wittenberger Heiligtumbuchs, die molchartigen Ungetüme sind beim hl. Stephan (in derselben Lage) und in der Versuchung des hl. Antonius (L. 2) wiederzufinden, und es ist eben der eigenartige, herbe Humor, der ihnen ihre persönliche Note verleiht und vom überlieferten Gemeingut sie zu sondern gestattet.

Die abweichende Dekoration des Missale Olomucense, deren Putten viel schmächtiger und unbewegter sind, deren Linearornamenten eine Zartheit und Befangenheit eignet, möchte ich, statt ihm selbst, eher einem Gehilfen Cranachs zuweisen, der auch zweifellos das schöne Winterburgsche Signet gezeichnet hat, dessen zwei Gestalten zur zweiten Phase seiner Buchillustration hinüberleiten.

---

33) Ich vermag Lippmann nicht beizustimmen, der das krause Geschnörkel C.s dem niederländischen Einfluß seiner Reise zuschreibt.

34) Deren Typus wohl auf Schongauers Stich (B. 108) zurückgeht, ebenso wie etwa die Ungetüme der »Versuchung d. hl. Antonius« vorbildlich für diese Darstellung bei Cranach waren.

Wann Cranach nach Wien kam, wissen wir nicht, ebensowenig wann er wegzog, ob's ein bleibender Sitz war, oder nicht etwa wiederholte Besuche? Dauernd war aber sein Einfluß auf die Wiener Buchausschmückung — deren Untersuchung ich einer späteren Arbeit vorbehalte. Die »in krausen, willkürlichen Formen sich ergehende Ornamentik« läßt sich noch dann in Wiener Drucken verfolgen, als er längst am kursächsischen Hofe angestellt war. Sein hl. Stephan erscheint noch unverändert 1512 und in einem späteren Missale aus dem Jahre 1509 in einer Verkleinerung wieder (in Begleitung der zwei Schutzheiligen der Passauer Diözese), die Kreuzigung wird sowohl nachgedruckt, als auch in verkleinertem Maßstab wiederholt, z. B. im Missale Saltzeburgense des Jahres 1509[35]) und Missale Pataviense des Jahres 1512[36]) — was bisher unbekannt sein dürfte —, seine Blattbündel und ausgefransten Blattlappen durchwuchern noch lange die Produkte der Winterburgerschen Offizin, wie z. B. die Umrahmung des hl. Stephan im Titelbild der II. Ausgabe des Wiener Heiligtumbüchleins aus dem Jahre 1514[37]). In Hieron. Victors Drucken herrschen bereits italienische Renaissancemotive vor; hier haben wir noch die Formen der ausklingenden Gotik mit einer renaissancemäßigen Freiheit vorgetragen.

Wenn auch Winterburger später andere Meister für seine Offizin beschäftigte, die feineren und reicheren Schmuck für seine Bücher besorgten, so arbeitete er in den Zeiten seines Aufschwunges, ja, verdankte diesen zum Teil wohl dem Meister Lucas, für den man also mit eingestandener Übertreibung fast versucht wäre, den Beinamen des »Meisters der Winterburgerschen Offizin« zu prägen.

---

35) 36) Weale, Catal. missalium. S. 177 u. S. 120.

37) Denis, Wiens Buchdruckergeschichte.

Beiträge zur schwäbischen Kunstgeschichte.

Von **Konrad Lange.**

2. Der Hochaltar der Augustinerkirche zu den Wengen in Ulm.

Dieses Werk befindet sich seit 1803 nicht mehr an Ort und Stelle, sondern seine Teile sind in Ulm, Karlsruhe und Stuttgart zerstreut. Es handelt sich um acht kleinere Tafeln von ca. 1,20 m Höhe und ca. 0,65 m Breite und um zwei größere, die, wie schon Schnaase wußte, von den Rückseiten der ersteren losgesägt sind[20]. Sechs von den kleineren Tafeln hängen gegenwärtig in der Neithart-Kapelle des Ulmer Münsters (bis vor kurzem befanden sie sich in der Sakristei daselbst), eine in der Kunsthalle zu Karlsruhe und eine in der Kgl. Gemäldegalerie zu Stuttgart. Die Ulmer Tafeln stellen dar: Die Verkündigung Mariae, die Beschneidung Christi, die Darstellung im Tempel, die Himmelfahrt Christi, eine Versammlung männlicher Heiligen um Johannes den Täufer und eine Versammlung weiblicher Heiligen um Margaretha als Hauptfigur[21].

Die Tafel in der Stuttgarter Gemäldegalerie (Katalog Nr. 46, Phot. von Hoefle in Augsburg) stellt die Geburt Christi dar, d. h. Maria und Joseph, die das neugeborne auf der Erde liegende Christkind anbeten. Im Hintergrunde empfängt ein Hirt die Botschaft des Engels. Das Bild in der Kunsthalle zu Karlsruhe (Nr. 44, Pigmentdruck von Bruckmann) zeigt einen en face vor dem Altar stehenden Priester, der, begleitet von zwei weißgekleideten Chorknaben, mit beiden Händen eine Monstranz hält, auf deren Hostie der blutige Gekreuzigte erscheint, also ein Hostienwunder.

Alle diese Bilder zeigen unverkennbar den Stempel der Zeitblomschen Kunst. Als sie auftauchten, wagte freilich noch niemand, den Namen Zeitbloms zu nennen, und Abel wies diesen in einem seiner damals geschriebenen Briefe ausdrücklich ab. Aber schon Grüneisen und

---

[20]) Schnaase, Gesch. d. bild. Künste VIII 430.

[21]) Sie sind bei Pfleiderer, das Münster zu Ulm, 1905 Taf. 34 und 35 in Lichtdruck abgebildet. Dabei fehlt aber die Himmelfahrt Christi, wofür die Beschneidung und die Darstellung im Tempel in größerem Maßstab gehalten sind.

Mauch[22]) teilten sie wenigstens der Werkstatt des Meisters zu, und heutzutage bringt man sie in derRegel nur mit seinem Namen in Verbindung. Jedenfalls sind sie viel einheitlicher in seinem Stil gehalten als z. B. die Bilder des Blaubeurener Altars. Hier ist Zeitblom ganz sicher derjenige, der den Auftrag erhalten hat. Nur bei wenigen Stücken glaube ich die Hand eines älteren und eines jüngeren Gehilfen, nämlich Stockers und Schaffners zu erkennen. Ehe ich das aber im einzelnen ausführe, muß ich etwas über die ursprüngliche Art ihrer Zusammensetzung sagen.

Daß alle diese Bilder zu den Flügeln eines großen Altars gehörten, geht schon aus der gleichen Größe von achten unter ihnen mit Sicherheit hervor. Ferner bemerkt derjenige, der die Kompositionsweise der damaligen Altarwerke kennt, sofort, daß sie paarweise komponiert sind, d. h. daß sich immer zwei von ihnen entsprechen. So gehört offenbar die Verkündigung zu der Geburt, die Beschneidung zu der Darstellung im Tempel, die männliche Heiligenversammlung zu der weiblichen als Gegenstück. Sogar zwischen der Himmelfahrt und dem Hostienwunder kann man wenigstens eine geistige Beziehung statuieren, insofern dem Wunder der Himmelfahrt die Bekehrung vom Unglauben durch das Hostienwunder entspricht. Es ist klar, daß immer eines dieser Bilder auf der linken und das andere an der entsprechenden Stelle auf der rechten Seite des Altars angebracht war. Die Tafeln sind alle an zwei Seiten beschnitten, und zwar die eine Hälfte oben, die andere unten, die eine Hälfte rechts und die andere links. Man muß also ihrer jetzigen Größe beiderseits mindestens 1—3 cm hinzufügen, um ihr ursprüngliches Format zu gewinnen. Die Figuren dieser kleineren Tafeln sind in halber Lebensgröße gehalten.

Zu diesen acht Tafeln kommen nun noch zwei größere, die sich ebenfalls jetzt in der Neithart-Kapelle des Ulmer Münsters befinden und allgemein als zu ihnen gehörig angesehen werden. Die eine ist ein 0,70 m breiter und 1,70 m hoher Altarflügel, auf dem in Lebensgröße die Apostel Jakobus der Ältere und Bartholomäus dargestellt sind. Jener, wie immer durch Pilgerhut und Pilgerstab gekennzeichnet, schreitet zur Andeutung seiner Wanderung nach rechts, dieser, der das Messer hält, steht, nur zum Teil sichtbar, en face neben ihm. Die andere, 0,75 m breit und 1,367 m hoch, stellt den nach links sitzenden und schlafenden Petrus in Überlebensgröße dar. Er gehörte offenbar zu einer Ölbergszene, d. h. zu einem Bilde, auf dem mindestens noch der betende Christus, wahrscheinlich auch noch andere schlafende Apostel, natürlich auch in Überlebensgröße dargestellt waren. Die Tafel mit Petrus ist offenbar links verstümmelt, da nämlich der vorgestreckte Fuß des Apostels weggeschnitten ist. Man

---

[22]) Ulms Kunstleben im Mittelalter S. 52.

wird also auch bei ihr mindestens 5—10 cm hinzurechnen müssen, um die ursprüngliche Breite zu erhalten[23]).

Über die einstige Zusammensetzung dieser 10 Tafeln hat man sich bisher nicht viel Gedanken gemacht. Die ganz richtige Angabe Schnaases, daß sich die großen Bilder auf der Rückseite der kleineren befunden hätten, war vergessen. Die Maße stimmten, auch wenn man die der kleineren mit zwei multiplizierte, nicht zusammen, und die drei verschiedenen Maßstäbe (halblebensgroße, lebensgroße und überlebensgroße Figuren) schienen eine Zusammengehörigkeit im engeren Sinne auszuschliessen. So kam es, daß man sogar an ihrer ursprünglichen Vereinigung hat zweifeln wollen[24]).

Diese Unsicherheit ist nun durch eine neuerdings bekannt gewordene Korrespondenz zwischen dem Obertribunalprokurator Abel in Stuttgart und dem Zeichenlehrer Ed. Mauch in Ulm ein für allemal beseitigt worden. Eine Bemerkung in Pfleiderers Münsterwerk (S. 46) hatte mich auf sie aufmerksam gemacht, und ich schrieb an ihren dermaligen Besitzer, Herrn Oberpräzeptor Th. Hoffmann in Gaildorf, einen Nachkommen Mauchs, mit der Bitte, sie mir zur Einsicht zu überlassen und ihre wissenschaftliche Verwertung zu gestatten. Mein Wunsch wurde in liebenswürdiger Weise erfüllt, und die Forschungen, die sich an das Studium dieser Korrespondenz anknüpften, führten zu einer völligen Aufklärung des Sachverhalts, so daß es möglich war, ein weiteres Bild der Rückseite zu gewinnen und den ganzen Altar bis in seine Einzelheiten hinein mit ziemlicher Sicherheit zu rekonstruieren[25]). Ich will auf die Frage hier noch einmal eingehen, weil ich einige Zweifel, die mir früher noch geblieben waren, inzwischen gehoben zu haben glaube.

Die beiden Tafeln in Stuttgart und Karlsruhe stammen aus der Sammlung Abel, von der ein großer Teil bekanntlich im Jahre 1859 in den Besitz des Württembergischen Staates übergegangen ist. Wann die Karlsruher Tafel erworben wurde, läßt sich, wie mir von der Direktion der Kunsthalle geschrieben wird, nicht mehr genau feststellen. Man vermutet, daß sie aus der Sammlung des Domdekans von Hirscher in Freiburg i. Br. stamme und in den 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts erworben worden sei. Wenn das richtig ist, muß Abel sie vor 1855 an Hirscher, mit dem er ja auch sonst in Austausch stand, abgetreten haben. Denn in dem damals erschienenen Katalog der Abelschen Sammlung

---

23) Die beiden größeren Tafeln sind bei Pfleiderer Tafel 35 abgebildet.

24) Max Bach, Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. V 1894 S. 239.

25) Vgl. K. Lange, der Wengen-Altar Zeitbloms in Ulm. Schwäbische Chronik 1907, Nr. 165, 10. April.

fehlt sie schon[26]). Die Stuttgarter Tafel aber ist in diesem Katalog unter Nr. 39 aufgeführt und befindet sich seit 1859 in der Stuttgarter Galerie.

Wie Abel in den Besitz dieser beiden Tafeln gekommen ist, und wie es überhaupt möglich war, daß der ganze Altar in dieser bedauerlichen Weise zerstückelt wurde, ergibt sich deutlich aus dem erwähnten Briefwechsel, der vom 13. September 1838 bis zum 26. April 1840 reicht und außer mehreren Briefen von Abel an Mauch auch einen von Grüneisen an den letzteren sowie ein Konzept Mauchs enthält. Danach stellt sich der Vorgang folgendermaßen dar:

Im Jahre 1803 war das Augustinerkloster zu den Wengen in Ulm säkularisiert und in eine Kaserne verwandelt worden. Dabei wurde sein reicher künstlerischer Inhalt, der sich sowieso zum Teil nicht mehr an seiner ursprünglichen Stelle befand, verkauft. Weyermann erzählt, daß damals ein ganzer Leiterwagen voll Bilder zu dem Spottpreis von 13 fl., d. h. also als Brennholz an einen Ulmer Bürger verkauft worden sei[27]).

So kamen auch, vielleicht aus zweiter Hand, die Wirtsleute zur goldenen Glocke, Ludwig Thieringer und seine Frau Anna Barbara, geborene Leipheimer, in den Besitz von acht Bildern der alten Ulmer Schule, eben den Tafeln, um die es sich hier handelt. Daß man sie damals noch nicht Zeitblom zuschrieb, ist sehr begreiflich. Denn dessen künstlerische Persönlichkeit war bekanntlich erst 1816 von Justinus Kerner bei Gelegenheit der Besprechung des Heerberger Altars aus dem Dunkel der Vergessenheit hervorgezogen worden[28]) und damals noch keineswegs allgemein bekannt.

Im Jahre 1838, als das Interesse für die altdeutsche Malerei schon weitere Kreise ergriffen hatte und von norddeutschen Museen, namentlich dem Berliner, nach Bildern Zeitbloms gefahndet wurde, traten auch an die Besitzer dieser Tafeln verlockende Kaufangebote heran. Die Gefahr drohte, daß diese wertvollen Zeugen der altulmischen Kunsttätigkeit wie so viele andere außer Landes gehen würden. Das ließ dem patriotisch denkenden Ed. Mauch, der damals mit dem Hofprediger Grüneisen zusammen sein grundlegendes Werk Ulms Kunstleben im Mittelalter (1840 erschienen) vorbereitete, keine Ruhe. Er suchte die maßgebenden Kreise davon zu überzeugen, daß es Ehrensache für die Stadt sei, die Bilder durch Ankauf dem Lande zu erhalten. Anfangs fand er damit, wie es scheint, kein besonderes Entgegenkommen. Erst als Abel sich durch Grüneisens Vermittlung erbot, den Kaufpreis vorzustrecken, d. h. die Bilder für sich zu erwerben

[26]) Vgl. das Verzeichnis der in dem Königlichen Schlosse zu Ludwigsburg aufgestellten altdeutschen Gemälde des Obertribunalprokurators Abel zu Stuttgart, 1855.

[27]) Weyermann im Kunstblatt 1830 Nr. 89.

[28]) Vgl. Morgenblatt für die gebildeten Stände 1816.

und sie der Stadt Ulm später, wenn sie sie wollte, zum Selbstkostenpreise zu überlassen, entschloß man sich, zu handeln. Mauch kaufte die Bilder zum Preise von 500 fl. für sich, und die Stadt nahm sie ihm unmittelbar darauf um denselben Preis ab.

Darüber war nun wieder Abel etwas verschnupft. Denn Mauch hatte sein Anerbieten, obwohl er es als »edel« anerkannte, einfach unberücksichtigt gelassen. Mit beweglichen Worten stellte er diesem vor, daß er doch durch seine Bereitwilligkeit, das Geld vorzustrecken, das eigentliche Risiko übernommen hätte und dafür wohl eine Belohnung erwarten könnte.

Das leuchtete Mauch ein, und er setzte beim Stiftungsrat durch, daß zwei der Bilder, eben die jetzt in Stuttgart befindliche Geburt Christi und das in Karlsruhe befindliche Hostienwunder Abeln zu dem verhältnismäßigen Preise von 125 fl. überlassen wurden.

Schon vorher hatte dieser sich bereit erklärt, die Restauration aller Bilder in Stuttgart zu überwachen. Das tat er jetzt natürlich mit doppeltem Eifer. Zuerst wollte er sie durch einen Bilderrestaurator Heller, der damals in Stuttgart als der beste galt, und der wohl auch die meisten übrigen Bilder der Abelschen Sammlung restauriert hat, wieder herrichten lassen. Dann aber entschloß er sich, da dieser zu langsam arbeitete, das Reinigen, Ausflicken und Neufirnissen selbst zu besorgen. An den Ulmer Tafeln scheint er diese Arbeit weniger sorgfältig ausgeführt zu haben, als an denen in Karlsruhe und Stuttgart. Sonst hätten sie wohl nicht neuerdings von Prof. Hauser in München von neuem restauriert werden müssen.

Das einzige, was Abel nicht eigenhändig ausführte, sondern durch einen Stuttgarter Schreiner Widmaier ausführen ließ, war das Lossägen einiger Bilder von den Rückseiten. Denn das ist die wichtigste Tatsache, die wir aus der erwähnten Korrespondenz entnehmen können, daß alle diese Tafeln wirklich auf der Rückseite mehr oder weniger umfangreiche Reste von Malerei enthielten, und daß die beiden größeren in Ulm befindlichen Bilder zu diesen Resten gehörten. Leider paßten dieselben, da die Tafeln, wie gesagt, alle beschnitten waren, nicht genau aneinander. Offenbar hat man deshalb die meisten von ihnen nicht losgesägt. Dennoch war es möglich, durch das Lossägen drei neue Bilder zu gewinnen. Zwei davon, das Apostelpaar und der schlafende Petrus, sind die in Ulm befindlichen größeren Bilder, das dritte befindet sich, wie ich gleich nachweisen werde, in der Kgl. Gemäldegalerie zu Stuttgart.

Unter den nicht losgesägten Bildern der Rückseite sind auch einige Fragmente der Ölbergszene, zu der der schlafende Petrus gehörte, nämlich Teile von dem Gewande Christi und vom Terrain des Berges.

Wie diese Komposition ursprünglich ausgesehen hat, kann man sich schon nach der Haltung des Petrus ziemlich genau vorstellen. Da dieser nämlich im Profil nach links sitzt und mit dem Rücken an den rechten Rand des Bildes anstößt, muß man sich Christus — nach der Analogie anderer Ölbergszenen — links über ihm denken, natürlich kniend und den Kelch aus den Händen des Engels empfangend. Petrus erscheint aber immer in der Gesellschaft von mindestens zwei anderen schlafenden Jüngern. Diese können sich nur ihm gegenüber auf der linken Hälfte der Komposition befunden haben. Daß alle diese Figuren gleich Petrus überlebensgroß waren, ist selbstverständlich.

Wo aber befand sich diese überlebensgroße Ölbergszene? Auf der Rückseite des Mittelschreins kann sie nicht angebracht gewesen sein, denn die Bilder, auf deren Rückseite sich ihre Fragmente befinden, gehörten ja nicht einem Mittelbilde an, sondern waren die Flügelbilder eines Altars. Die Ölbergszene befand sich auf den Rückseiten eben dieser Flügelbilder, und zwar so, daß sich ihre beiden Hälften auf zwei Flügel verteilten, die, wenn man sie zuklappte, sich zu einer einheitlichen Komposition zusammen fügten. Im geschlossenen Zustande sah man von allen Bildern eben nur die Ölbergszene. Denn nur sie ist in überlebensgroßem Maßstab gehalten. Es ist ganz ausgeschlossen, daß die beiden Apostel, die ja nur in lebensgroßem Maßstabe ausgeführt sind, etwa gleichzeitig mit ihr sichtbar gewesen wären. Sie hätten auch inhaltlich gar nicht zu ihr gepaßt.

Die Apostel ihrerseits konnten wieder nicht gleichzeitig mit den kleinen Bildern, deren Figuren unterlebensgroß waren, sichtbar sein. Denn ganz abgesehen von dem verschiedenen Maaßstabe der Figuren befanden sie sich auf deren Rückseite. Wir schließen daraus, daß alle diese Bilder einem Wandelaltare angehörten, der, wenn er geöffnet war, die 8 kleinen Bilder, wenn er halb geschlossen war, die Apostel, und wenn er ganz geschlossen war, die Ölbergszene zeigte.

Aus der erwähnten Korrespondenz ergibt sich weiter, daß die kleineren Bilder zu zweien übereinander auf je einer hohen Tafel angebracht waren, und daß sich auf der Vorderseite des Apostelpaares die Verkündigung (oben) und die Himmelfahrt (unten) befanden. Da nun Jakobus der Ältere nach rechts schreitet, so muß sich dieser Flügel auf der linken Seite des Altars befunden haben, womit auch für die Verkündigung und Himmelfahrt ein Platz auf dieser Seite gesichert ist. Was entsprach aber diesem Apostelpaar auf der rechten Seite?

Auch darauf enthält die Korrespondenz, verbunden mit dem noch vorhandenen Tatbestande, die Antwort. Nach einem Briefe Abels vom 26. April 1840 befand sich:

1. Auf der Rückseite der Verkündigung: Das Brustbild Jakobus des Älteren und das halbe (d. h. versägte) Gesicht eines zweiten Heiligen, das Abel wegen seiner schlechten Erhaltung zudecken wollte. Nachher ist es aber dennoch abgesägt und ergänzt worden. Denn es ist kein anderes als das des Bartholomäus, der sich jetzt auf der Tafel neben dem Jakobus befindet. Unter beiden Aposteln stehen auf schmalen Streifen ihre Namen.

2. Auf der Rückseite der Himmelfahrt Christi befand sich der (nachher abgesägte und mit seinem Bruststück verbundene) übrige Körper des Apostels Jakobus, ein Beweis, daß die Himmelfahrt unter der Verkündigung angebracht war, und daß beide Bilder ursprünglich auf einer zusammenhängenden Tafel gemalt waren, die der frühere Besitzer, um möglichst viel kleine Bilder zu gewinnen, unter Nichtachtung der Rückseiten quer auseinander hatte sägen lassen.

Daß das Bild mit dem Apostelpaar jetzt nur eine Höhe von 1,70 m hat, während die beiden kleineren Tafeln zusammen eine Höhe von 2,42 m haben, beweist, daß von der Aposteltafel bei der Restauration oben ein 0,72 m hohes Stück abgesägt worden ist.

3. Auf der Rückseite der Darstellung im Tempel befand sich der schlafende Petrus, an dem nur weniges, nämlich der vorstehende Fuß, durch früheres Wegsägen mangelte. Da Petrus sich auf der rechten Seite, und zwar unten befand, muß sich auch die Darstellung im Tempel rechts unten befunden haben.

4. Auf der Rückseite der Beschneidung, die wie gesagt schon durch ihre Komposition als Gegenstück zur Darstellung im Tempel erwiesen wird, befand sich ein abgeschnittenes Stück des Ölberges. Die Beschneidung haben wir uns also bei geöffnetem Altar links gegenüber der Darstellung zu denken.

5. und 6. Auf den Rückseiten der beiden Heiligenversammlungen fand Abel Teile von dem Gewande Christi in der Ölbergszene, die sich noch jetzt dort befinden. Da Christus, wie gesagt, in der oberen Hälfte der Ölbergszene gekniet haben muß und die beiden Heiligenversammlungen symmetrisch angebracht gewesen sein müssen, ergibt sich für sie der Platz oben rechts und links zunächst dem Mittelbilde.

7. Auf der Rückseite der Geburt Christi, die jetzt in der Stuttgarter Galerie hängt, befand sich nach Abel der Kopf einer weiblichen Heiligen. Abel nennt sie Helena, wahrscheinlich nach einem Kreuz, das sie trug. Diesen Kopf, der offenbar besonders gut erhalten war, hat Abel zuerst absägen lassen, natürlich um ein besonderes Bild daraus zu gewinnen. Als ich das las, sagte ich mir sofort, daß diese »Helena« sich auch in der Abelschen Sammlung befunden haben, also mit dieser 1859 in die

Stuttgarter Galerie gekommen sein muß. Da fiel mir denn gleich das Brustbild einer sogenannten Katharina ein, das sich unter Nr. 106 tatsächlich in der Galerie befindet, aber gerade die charakteristischen Attribute der Katharina, Rad und Schwert, nicht hat, wohl aber ein Kreuz, das Abeln allenfalls auf den Namen Helena bringen konnte. Es ist das Kreuz der Margaretha, das diese in der Regel auf den zu ihren Füßen liegenden Drachen setzt.

Ich untersuchte nun die Rückseite dieses Brustbildes und verglich sie mit der Rückseite der Geburt Christi, die in demselben Saale hängt. Zu meiner Überraschung fand ich, daß die Heilige tatsächlich von der unteren Hälfte dieses Bildes weggesägt ist. Holzmaserung und Musterung des Goldgrundes paßten genau zusammen. Und zwar hat die Heilige an einer Stelle gesessen, die rechts auf derselben Tafel noch Platz für eine zweite Figur bietet. Die letztere war wahrscheinlich so schlecht erhalten und auch durch das Versägen der Tafeln so zerstört, daß Abel sie nicht ergänzen ließ. Man erkennt aber noch jetzt rechts an der Schulter der erhaltenen Heiligen den Umriß eines Attributes (Buch?), das ihre Nachbarin gehalten haben muß.

Damit hätten wir also das weibliche Heiligenpaar gewonnen, das einst als Gegenstück zu den beiden Aposteln im Ulmer Münster diente, sich also auf der rechten Seite des Altars befunden hat. Wo aber waren die Körper dieser weiblichen Heiligen? Sie befanden und befinden sich

8. auf der Rückseite des Hostienwunders in Karlsruhe. Die Verwaltung der dortigen Kunsthalle hat auf meine Bitte eine Photographie nach dieser Rückseite anfertigen lassen, und daraus ergibt sich, daß hier die Unterkörper zweier weiblicher Heiligen dargestellt sind, deren einer die Fortsetzung des Brustbildes in Stuttgart ist. Nur ein schmaler Streifen zwischen beiden Fragmenten ist beim Versägen der großen Tafel weggefallen. Der Schaft des Kreuzes steht auf einem Drachen, und darunter befinden sich, ganz entsprechend der Unterschrift unter den Aposteln, die Worte: Sancta Margaretha und daneben: Sancta —. Der Name der zweiten Heiligen ist beim Versägen, ebenso wie ihr Kopf, weggefallen.

Auf der Rückseite der Geburt Christi sieht man nun auch, daß sich über den Köpfen der beiden weiblichen Heiligen noch eine 0,70 m hohe jetzt einfach blaubemalte Fläche befand, auf der ursprünglich ein wahrscheinlich goldenes Ornament in Form eines nach rechts geschwungenen Kielbogens angebracht war. Ein solches Ornament, in symmetrisch entsprechender Form, muß sich ursprünglich auch über den beiden Aposteln befunden haben. Es ist bei ihrer Restauration abgesägt worden, woraus

sich erklärt, daß die Tafel mit dem Apostelpaar um etwa 0,70 m niedriger ist als die beiden Gemälde, deren Rückseite es ursprünglich bildete.

Wenn sich das Apostelpaar auf der linken Seite des Altars befand, so muß sich die Gruppe der beiden weiblichen Heiligen auf dessen rechter Seite befunden haben. Damit ist auch für die Geburt Christi und das darunter befindliche Hostienwunder eine Stelle rechts vom Mittelbilde gesichert.

Wenn man nach diesen Angaben Abels, die durch die Tatsachen bestätigt werden, eine Rekonstruktion des Altars versucht, so ergibt sich folgendes Bild: Das Ganze war ein Wandelaltar, der, je nachdem man die Flügel offen ließ oder halb oder ganz zuklappte, ein verschiedenes Aussehen hatte. Von diesem Wandelaltar ist uns das Mittelstück zunächst noch unbekannt, doch können wir die Flügel ganz genau rekonstruieren. Bei ganz geöffneten Flügeln sah man in zwei Reihen übereinander links und rechts je vier Bilder mit halblebensgroßen Figuren. Und zwar befanden sich: zu äußerst links oben die Verkündigung (Ulm) und darunter die Himmelfahrt (Ulm), rechts oben die Geburt Christi (Stuttgart), darunter das Hostienwunder (Karlsruhe). Innen zunächst dem Mittelschrein befand sich: links oben die Gruppe männlicher Heiligen (Ulm), rechts oben die Gruppe weiblicher Heiligen (Ulm), links unten die Beschneidung Christi (Ulm), rechts unten die Darstellung im Tempel (Ulm). So entsprachen sich die kompositionell zusammengehörigen Bilder auch in symmetrischer Weise und diejenigen Bilder befanden sich zu zweit auf derselben Tafel übereinander, deren Rückseiten die großen durchgehenden Gestalten der beiden Apostel resp. weiblichen Heiligen zeigten. Jede dieser Holztafeln, d. h. jeder Flügel drehte sich in eigenen Angeln.

Klappte man die äußeren Flügel über die inneren, so daß das Mittelstück noch vollständig sichtbar blieb und nur die zwei schmalen Flügel, die sich auf jeder Seite befanden, einander deckten, so sah man links das männliche, rechts das weibliche Heiligenpaar, vier Figuren in Lebensgröße, die teilweise auf die — uns noch unbekannte — Darstellung des Mittelstücks zuschritten, wahrscheinlich auch in Inhalt und Maßstab mit ihr korrespondierten.

Klappte man endlich auch diese nunmehr doppelt übereinander liegenden Flügel zu, so deckten sie das Mittelstück völlig, und nun sah man von dem ganzen Altar nichts als die überlebensgroße Darstellung des Ölberges. Alles das läßt sich mit voller Sicherheit bis auf den Zentimeter genau nachweisen.

Auch den oberen ornamentalen Abschluß des Mittelstücks kann man ungefähr rekonstruieren. Da sich über den beiden weiblichen Heiligen ein Ornament in Form eines nach r e c h t s geschwungenen Kiel-

bogens befand, dem auf der anderen Seite über den beiden männlichen Heiligen ein Ornament in Form eines nach links geschwungenen Kielbogens entsprochen haben muß, so ist über dem Mittelbilde ein Ornament in Form eines vollständigen Kielbogens vorauszusetzen, das etwa eine Höhe von 0,70 m hatte[29]). Darunter befand sich eine entweder plastische oder malerische Darstellung mit wahrscheinlich lebensgroßen, d. h. zu den Heiligenpaaren passenden Figuren.

Die ursprüngliche Größe des Mittelstücks läßt sich nach der Größe der Flügel, die es zu decken bestimmt waren, ziemlich genau berechnen. Obwohl die Flügel wie gesagt beim Zersägen beschnitten sind, kann man doch, wenn man das Breitenmaß des Petrusbildes (ca. 0,80 m, den abgesägten Fuß dazu gerechnet) zu Grunde legt, die Breite des Mittelbildes auf $2 \times 0,80 = 1,60$ bestimmen. Nimmt man die Höhe von je zwei kleinen Tafeln zusammen (einschließlich eines schmalen weggefallenen Streifens), so kommt man für das Mittelstück auf eine Höhe von ca. 2,45 m. Und zwar wäre dabei die Höhe des Kielbogenornaments, das seinen oberen Abschluß bildete, eingerechnet.

Indem ich hier zunächst stehen bleibe, will ich noch konstatieren, daß die Flügel fast alle von derselben Hand, nämlich von Zeitblom gemalt sind. Nur ein Bild macht davon eine Ausnahme, nämlich die weibliche Heilige, deren Brustbild sich in Stuttgart und deren Körper sich in Karlsruhe befindet. Diese ist nämlich meiner Ansicht nach von Jörg Stocker. Ich habe das schon in der ersten Auflage des Stuttgarter Katalogs (Nr. 106) ausgesprochen, indem ich auf ihre Ähnlichkeit mit den Knorringer Bildern des Augsburger Doms hinwies, und halte es auch jetzt fest, nachdem ich weiß, daß diese Figuren zu einem Zeitblomschen Altar gehört haben. Denn hier haben wir eben ein Beispiel jener mehrfach konstatierten Kompagniearbeit vor uns, wobei diesmal die Hauptsache von Zeitblom ausgeführt wurde, während der andere, wahrscheinlich ältere Künstler nur die Rückseite des einen Flügels beisteuerte. Lediglich aus dem unzeitblomschen Stil dieser weiblichen Heiligen erklärt es sich auch, daß ihre Zugehörigkeit zu dem Wengen-Altar bisher nicht erkannt worden ist. Hatte doch selbst Abel im Laufe der Jahre völlig vergessen, daß er diesen Kopf von der Rückseite der Geburt hatte lossägen lassen, sonst hätte er nicht in dem Katalog seiner Sammlung die Geburt Christi und die heilige „Katharina“ (besser Margaretha) an zwei verschiedenen Stellen (Nr. 39 und Nr. 15) und zwar jene als Zeitblom, diese als „Ulmer Schule“ aufgeführt! In der Tat unterscheidet sich diese Heilige

[29]) Diese Form kann man sich etwa nach der Bekrönung des Mittelstücks des Kilchberger Altars (Stuttgarter Katalog, Abbildung Nr. 48a) vergegenwärtigen.

durch den leeren und etwas blöden Ausdruck ihres Gesichts, die krumme überhängende Nase, die gekrallten Finger der Hand durchaus von Zeitbloms Stil, und wenn wir nicht den materiellen Beweis führen könnten, daß sie von der Rückseite der Geburt Christi losgesägt ist, würde gewiß kein Mensch auf diesen Gedanken verfallen.

War aber der größere Teil des Altars von Zeitblom ausgeführt, so wird dieser wahrscheinlich auch den Mittelschrein bemalt haben, vorausgesetzt, daß derselbe nicht plastisch verziert war, was an sich wohl möglich wäre. Die Darstellung dieses Mittelschreins kann, da die Flügelbilder zum Teil Szenen aus dem Leben Christi sind, nur entweder eine Anbetung der drei Könige oder eine Szene aus der Passion gewesen sein. Lassen wir die Möglichkeit einer plastischen Verzierung einmal vorläufig beiseite und suchen wir nach figurenreichen Bildern Zeitbloms in lebensgroßem Maßstabe, die hier in Betracht kommen könnten, so bietet sich uns ungesucht die Beweinung des Leichnams im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg dar.

Dieses Bild hat eine Breite von 1,62 m, was genau stimmen würde. Allerdings beträgt seine Höhe nur 1,76 m, während wir eigentlich, wie gesagt, 2,45 m erwarten müßten. Mein erster Gedanke war natürlich, daß das Bild oben beschnitten sei. Herr Direktor von Bezold teilte mir aber mit, daß es niemals eine größere Höhe gehabt habe. So bleibt also nur die Annahme, daß das die Komposition oben abschließende Kielbogenornament auf einer besonderen Holztafel ausgeführt gewesen ist, was bei dem großen Maßstab des Bildes nicht grade verwunderlich wäre.

Die Hauptsache aber ist, daß dieses Bild nachweislich aus dem Ulmer Wengenkloster stammt. Es befand sich bis 1881 in der Älteren Pinakothek in München und wurde damals an das Germanische Museum abgegeben. Im Besitze des bayrischen Staates war es seit 1803, d. h. seit dem Jahre, in welchem das Wengenkloster aufgehoben worden war. Und in dem Marggraffschen Katalog von 1872 heißt es (Säle Nr. 88) geradezu: „Befand sich ehemals in der Kirche des Augustinerklosters zu den Wengen in Ulm. Schon Herzog Wilhelm V. von Bayern wünschte 1613 dieses Gemälde zu besitzen. Es blieb im Kloster bis zu dessen Aufhebung im Jahre 1803, kam dann in den Besitz eines Schiffmannes in Ulm, am 10. März in die Kgl. bayrische Staatssammlung. Früher irrtümlich dem Martin Schön zugeschrieben.“ In der Tat schrieb man das Bild in München zuerst dem Schongauer, dann dem Martin Schaffner zu, bis v. Reber und Bayersdorfer in ihm ein Werk Zeitbloms erkannten.[30])

[30]) Vgl. Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Gemälde 1886 Nr. 94. Das Bild ist von Hoefle in Augsburg gut photographiert und im Klassischen Bilderschatz

Das Datum der Einlieferung in die bayrische Staatssammlung muß den damals in München vorhandenen Akten entnommen sein, doch teilt mir Herr Generaldirektor a. D. Dr. Fr. v. Reber, den ich darüber befragte, mit, daß sich in dem damaligen Inventar, das sehr ungenau geführt wurde, nichts darüber gefunden habe.

Die Angabe Marggraffs, daß Herzog Wilhelm V. von Bayern den Besitz dieses Bildes gewünscht, beruht auf einer Erzählung des Prälaten Martin III Kuen in seiner Monographie über das Wengenkloster in Ulm: Wenga sive informatio historica de exempto collegio S. Archang. Michaelis ad insulas Wengenses Cann. Regg. Ulmae Suevorum (Ulmae 1757 fol. p. 439), die einen Teil des großen Klosterwerks Collectio scriptorum rerum historico-monastico-ecclesiasticarum variorum religiosorum ordinum bildet. Hier wird erzählt, daß im Jahre 1613 der Kurfürst Wilhelm V. von Bayern bei einem Besuche des Wengenklosters so sehr von der Schönheit des Hauptaltarbildes entzückt gewesen sei, daß er, nach München zurückgekehrt, dem Propst Georg Boner geschrieben habe, das Kloster möge ihm denselben zu einem angemessenen Preise abtreten. Nebenbei gesagt, kann das nicht Wilhelm V., der 1597 starb, sondern nur sein Nachfolger Maximilian gewesen sein, der große Dürersammler, dem man auch eine solche Begehrlichkeit weit eher zutrauen würde. Der Propst, so heißt es weiter, habe zwar dem Kurfürsten seine prinzipielle Geneigtheit zu erkennen gegeben, denselben aber darauf aufmerksam gemacht, daß der Altar nicht auf Leinwand, sondern auf Holz gemalt sei, also bei einem Transport von Ulm nach München Gefahr laufe, Schaden zu leiden. Darauf sei der Kurfürst von seinem Vorhaben abgestanden. Er mochte die Bemerkung Boners wohl für eine feinere Art der Ablehnung halten, und da es sich nicht um einen Dürer handelte, war er weniger zäh, als er sonst bei derartigen Gelegenheiten zu sein pflegte. So blieb das Bild im Wengenkloster, in dem es sich noch 1757 befand. Und Kuen sagt ausdrücklich, daß es eine Depositio, d. h. eben eine Beweinung nach der Abnahme vom Kreuz gewesen sei, wobei der Leichnam von Maria, den Frauen, Johannes und Nikodemus betrauert werde. Ich setze, da es auf den Wortlaut ankommt, die ganze Stelle hierher:

Serenissimus Bavariae dux et S. R. I. Elector Guilelmus (soll heißen Maximilianus) anno 1613 delatus erat Ulmam, ac pro avito pietatis suae ac religionis affectu in Ecclesiam nostram veniens adorato Numine Eucharistico conspectam Summi Altaris tabulam satis demirari non potuit. Monachium reversus tanto in absentem picturam exarsit desiderio, ut datis hoc ipso anno ad Georgium (Boner) Praepositum

Nr. 566 schlecht publiziert worden. Übrigens erinnere ich mich, daß Scheibler es mir schon in meiner Münchener Studienzeit 1877 als sicheren Zeitblom bezeichnete.

litteris illam ibi pro justo pretio Monachium mittendam exposceret. Consensit equidem in vota Clementissimi Principis; verum monuit simul, totam illam ligno, minime autem telae lineae artificis penicillo impressam esse, magnumque fractionis subesse periculum, si tantae latitudinis tabula Ulma tanto viarum spatio ad Electoralem urbem esset transferenda. Hisce auditis per novas litteras Serenissimus Elector a petitione sua destitit.

Aus dieser letzteren Bemerkung geht hervor, daß die ganze Nachricht einer noch im Kloster vorhandenen Korrespondenz entnommen war, wobei nur rätselhaft bleibt, wie Kuen den Namen des Briefschreibers Wilhelm statt Maximilian lesen konnte. Diesem Bericht fügt er nun folgende Bemerkung hinzu:

Pictura haec refert Christum a cruce depositum amare illum deflentibus Beatissima Virgine aliisque sanctis mulieribus, divo Ioanne Evangelista et Nicodemo in pares lacrymas, masculo tamen affectu ex genio artificis prorumpentibus. Pinxit hanc tabulam Martinus Schoen de Kalenbach (soll heißen Kulmbach, das Sandrart in Verwechslung mit Kolmar als Geburtsort Schongauers nennt).. excellentissimus suo aevo pictor. Extat haec tabula ad hodiernum usque diem in Collegio nostro, ac omnibus, qui in arte pictoria ultra calceum sutoris sapiunt, admirationi est[31]).

Hieraus kann man folgende Schlüsse ziehen: Erstens, das vom Kurfürsten Maximilian bewunderte Bild stand damals auf dem Hochaltar der Wengenkirche. Zweitens, es war von großem Umfang und auf Holz, nicht auf Leinwand gemalt[32]). Drittens, es kam damals nicht nach München, sondern blieb im Kloster. Viertens, es stellte einen vom Kreuz abgenommenen Christus dar, der von Maria, den Frauen, Johannes dem Evangelisten und Nikodemus betrauert wird, wobei der verschiedene Ausdruck der Trauer bei den Männern und Frauen dem Schriftsteller des 18. Jahrhunderts besonders bemerkenswert erschien. Fünftens, es befand sich 1757 nicht mehr in der Kirche, sondern im Collegium, d. h. in irgend einem anderen Raume des Klosters. Sechstens, es wurde damals dem Martin Schongauer zugeschrieben. Daß auch Maximilian es für einen Schongauer gehalten habe, wird nicht gesagt. Diese Zuweisung charakterisiert sich vielmehr in dem Zusammenhang der Erzählung lediglich als eine Meinung des Berichterstatters oder ein Ausdruck der zu seiner Zeit herrschenden Tradition.

---

[31]) Vgl. A. Weyermann, Beiträge zur Geschichte der Kunst und der Künstler in Ulm, Kunstblatt 1830, Nr. 64 S. 254 und danach P. Beck, Archiv f. christl. Kunst 1892, S. 8.

[32]) umgekehrt Bach a. O.

Nun vergleiche man mit diesen Tatsachen folgende: Im Jahre 1803 kommt aus demselben Wengenkloster eine Beweinung Christi nach München, die dort zuerst dem Schongauer zugeschrieben wird, wenn sie auch in Wirklichkeit von Zeitblom ist. Diese Beweinung ist ein großes auf Holz gemaltes Bild. Ihr Umfang und ihre nahezu quadratische Form beweisen, daß sie das Mittelstück eines großen Altars gewesen sein muß. Gleichzeitig werden aus demselben Wengenkloster acht zweiseitig bemalte Bilder, d. h. Altarflügel verkauft, die ebenfalls auf Holz gemalt sind und zweifellos auch von Zeitblom stammen. Ihre Breitenmaße stimmen fast genau mit dem Breitenmaße der Beweinung überein. Was liegt näher als die Annahme, daß die Beweinung eben das Mittelbild des Wandelaltars gewesen sei, deren Flügelbilder uns in den acht besprochenen Tafeln erhalten sind.

Daß das Altarwerk bei dem Verkauf der Kunstwerke des Klosters 1803 auseinandergerissen wurde, kann nicht wundernehmen. Stand es doch wahrscheinlich schon 1757 nicht mehr auf dem Hochaltar, sondern auseinandergenommen an verschiedenen Stellen des Klosters. Vermutlich war es bei einer der durchgreifenden Veränderungen, die schon im 17. Jahrhundert mit der Kirche vorgenommen waren, von seiner Stelle entfernt worden. So sind z. B. unter demselben Georg Boner (1610—1653), der nach Kuens Zeugnis im Jahre 1613 das Ansinnen des bayrischen Kurfürsten, das Hochaltarbild nach München zu schicken, in diplomatischer Weise abgelehnt hatte, vier neue Altäre in die Kirche geweiht worden (extra Chorum, wie es bei Kuen heißt). Da ist es doch zum mindesten wahrscheinlich, daß der Hochaltar selbst auch schon vorher durch einen neuen ersetzt war[33]).

Die Tatsache, daß Kuen die Beweinung nicht dem Zeitblom, sondern dem Schongauer zuschreibt, beweist, wie schon Bach richtig bemerkt hat, gar nichts gegen die Identifikation. Denn im 18. Jahrhundert konnte man die Meister des 15. Jahrhunderts ihrem Stil nach durchaus nicht voneinander unterscheiden, und speziell Zeitblom ist vor 1816 wie gesagt überhaupt nicht bekannt gewesen. Wenn man damals für ein bedeutendes altdeutsches Bild einen Namen brauchte, so bot sich, falls man nicht

---

33) Auch Beck ist der Ansicht, daß die von Kuen erwähnte Beweinung damals nicht mehr auf dem Hochaltar, sondern an irgend einer anderen Stelle des Klosters gestanden habe. Darauf weise die Lokalisierung »in collegio nostro« im Gegensatz zu der unmittelbar vorhergehenden »in ecclesiam nostram« hin. Auch sei die Wengenkirche wiederholt restauriert, einmal sogar ganz erneuert worden, wobei offenbar der Hochaltar von seiner Stelle entfernt worden sei. Zum Überfluß bezeugt auch Weyermann (a. O. S. 356) ausdrücklich, daß die Malereien vor der Aufhebung des Klosters »in der Prälatur und den Klostergängen« aufgestellt waren.

gerade auf Dürer selbst verfiel, am natürlichsten der zweitpopulärste Name der deutschen Kunstgeschichte, nämlich Schongauers, dar.

Frühere Forscher haben die Erwähnung eines angeblich Schongauerschen Bildes im Wengenkloster unbedenklich als Beweis für die persönlichen Beziehungen des großen Kolmarer Meisters zur Stadt Ulm ansehen wollen und diese Beziehungen auch durch allerlei andere willkürliche Kombinationen zu stützen gesucht. Diese Behauptungen können besonders nach Bachs Forschungen als abgetan gelten.

Auch die Versuche, die Beweinung des Wengenklosters in anderen noch erhaltenen Bildern wiederzuerkennen, sind als gescheitert zu betrachten. So haben z. B. Grüneisen und Mauch das Bild, dessen Zuschreibung an Schongauer sie für richtig hielten, in einer Beweinung wiedererkennen wollen, die jetzt — wie schon ursprünglich — in der Neithart-Kapelle des Münsters hängt[34]. Aber schon Haßler ist dem in seinem Rundschreiben an E. Mauch entgegengetreten, indem er darauf hinwies, daß dieses Bild frühestens aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stamme, also mit Schongauer nichts zu tun habe[35]. Das ist freilich nach dem Gesagten nicht entscheidend, da die Zuweisung an Schongauer ja eben eine falsche gewesen sein kann. Entscheidend ist vielmehr, daß dieses Bild nicht aus dem Wengenkloster stammt, sondern als Neithartsches Epitaph von jeher — allerdings mit einer Unterbrechung — in der Neithart-Kapelle gehangen hat. Entscheidend ist ferner, daß das Bild seiner Form nach niemals auf einem Hochaltar gestanden haben kann, vielmehr nach seinem gebogenen Rahmen, der sich der Linie des Gewölbes anpaßt, von Anfang an für die Dekoration einer Kapellenwand bestimmt gewesen sein muß. Entscheidend ist endlich, daß seine Darstellung — die Beweinung des Leichnams unter Assistenz der 14 Nothelfer — durchaus nicht mit der Beschreibung Kuens übereinstimmt. Überdies hätte ein so handwerksmäßiges Erzeugnis — vielleicht aus der Stockerschule — die Begehrlichkeit des Kurfürsten Maximilian unmöglich reizen können.

Ebensowenig traf aber Haßler das Richtige, als er das Bild mit einer in seinem Besitz befindlichen Grablegung Christi identifizieren wollte, die unzweifelhaft von Schaffner war. Denn damit kann er nur das Bild der Stuttgarter Gemäldegalerie Nr. 20 gemeint haben, das aus seiner Sammlung stammt und tatsächlich von Schaffner ist. Aber dieses gehört zu einer Serie von vier Passionsbildern, die früher in der Deutschordens-

---

34) Weyermann a. a. O. S. 254. Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter S. 35. Jäger, Geschichte der Stadt Ulm S. 234f. Es ist das jetzt bei Pfleiderer Taf. 37 publizierte Bild. Vgl. oben S. 429.

35) Verhandlungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben, 6. Folge 1855 S. 70.

kirche zu Ulm hingen, stammt also jedenfalls nicht aus der Wengenkirche und bildete auch nicht das Mittelstück eines Hochaltars wie das von Kuen beschriebene Bild.

Solange nicht ein anderes Gemälde ausfindig gemacht worden ist, das mit dem letzteren identifiziert werden kann, halte ich daran fest, daß die Nürnberger Beweinung das Mittelbild desselben Wengenaltars gewesen ist, dessen beiderseitig bemalte Flügelbilder sich in Ulm, Karlsruhe und Stuttgart erhalten haben.

Fraglich kann nur sein, ob dieses Bild identisch mit einer »Kreuzigung« ist, die sich nach der Aufhebung des Wengenklosters im Besitze eines Ulmer Schiffers befand. In dem Marggraffschen Pinakothek-Kataloge wird das nämlich behauptet, gleichzeitig aber gesagt, daß es am 10. März 1803 in die bayrischen Kunstsammlungen nach München gekommen sei. Schon diese Angaben lassen sich nicht recht miteinander vereinigen. Denn nach Weyermanns Zeugnis wurde die Ausstattung des Wengenklosters am 15. Februar desselben Jahres verkauft. Wenn das Bild nun schon am 10. März in München war, so bleibt für einen Zwischenbesitzer, wenn man auf Verpackung, Reise usw. auch nur einige Tage rechnet, kaum genügende Zeit übrig.

Vor allem aber geht diese Angabe Marggraffs auf Bemerkungen von Schmid und Weyermann zurück, die sich unmöglich auf unser Bild beziehen können. Der Prälat Schmid sagt nämlich gelegentlich der Besprechung des von ihm zuerst in die Kunstgeschichte eingeführten Martin Schaffner: »Ein Schiffmann in Ulm besitzt ein vortreffliches großes wahrscheinlich von ihm herrührendes Gemälde, die Kreuzigung Christi vorstellend, welches in dem Wengenkloster daselbst stand und nach Aufhebung desselben als Trödelware verkauft wurde«[36]. Es handelt sich also hier erstens nicht um eine Beweinung, sondern um eine Kreuzigung Christi, zweitens nicht um ein Bild von Zeitblom, sondern von Schaffner. Drittens um ein Bild, das sich im Jahre 1822, als Schmid diese Worte drucken ließ, noch im Besitze eines Ulmer Schiffers befand, während die Beweinung schon am 10. März 1803 nach München gekommen war. Es paßt also eigentlich gar nichts.

Lediglich dadurch, daß Weyermann aus der Kreuzigung wahrscheinlich aus Flüchtigkeit eine Kreuzabnahme gemacht und diese mit der auch aus dem Wengenkloster stammenden Beweinung identifiziert hat, ist der Irrtum, daß es sich hier um das jetzt im Germanischen Museum befindliche Bild handle, in die Literatur hineingekommen. Er sagt nämlich: »Als im Jahre 1803 dieses Kloster aufgehoben und die Gebäude in eine Kaserne

---

[36]) Kunstblatt 1822 No. 63 S. 249.

verwandelt wurden, geschahe dieses auch am 15. Februar usw. mit den Malereien, die in der Prälatur und den Klostergängen aufgestellt waren. Es waren Tafeln von Holz und Leinwand aus den ältesten Zeiten der Malerkunst, zum Teil seltene Werke, die alle zusammen für 13 Gulden losgeschlagen wurden. Ein Bürger von Ulm, der sie erhielt, mußte einen Leiterwagen gebrauchen, um sie abführen zu können. Unter denselben ist das große Gemälde die Abnehmung vom Kreuze von Martin Schön, das jetzt ein Schiffmann in Ulm besitzt.«[37]

Wenn man diese Angaben wörtlich nehmen wollte, müßte man allerdings daraus schließen, daß Weyermann dabei an das von Kuen beschriebene Bild der Beweinung gedacht habe. Denn die Erwähnung Schongauers paßt eben nur auf dieses, und der Unterschied von Kreuzabnahme und Beweinung ist nicht so groß, daß er der Identifikation beider Bilder im Wege stünde. Aber Weyermann hat seine Weisheit von keinem anderen als von Schmid, den er auch sonst vielfach benutzt, und bei Schmid steht ganz deutlich »Kreuzigung«, nicht »Kreuzabnahme«, abgesehen davon, daß die Beweinung damals schon längst in München war, also nicht im Besitze eines Ulmer Schiffers sein konnte. Wir müssen also bei Weyermann einen Irrtum oder Schreibfehler (Abnehmung vom Kreuze statt Kreuzigung) annehmen. Will man die Nachricht von der Kreuzigung überhaupt glauben, so wird wohl nichts anderes übrig bleiben, als zwei große Bilder zu statuieren, die 1803 aus dem Wengenkloster verkauft wurden, erstens eine Kreuzigung, nach Schmids in diesem Falle ziemlich glaubwürdigem Urteil wahrscheinlich von Schaffner, die in den Besitz eines Ulmer Schiffers überging, der sie zum mindesten im Jahre 1822 noch hatte, während sie nachher verschollen ist, zweitens eine Beweinung von Zeitblom, die gleich nach der Aufhebung des Klosters am 10. März 1803 nach München in Staatsbesitz kam und sich jetzt in Nürnberg befindet. Daß als Mittelbild des Wengenaltars nur die letztere in Betracht kommt, liegt nach dem Gesagten auf der Hand.

Natürlich hatte dieser Altar auch eine Predella. Wenn wir uns nach verschlagenen Predellenbildern Zeitbloms umsehen, so stoßen wir in der Stuttgarter Gemäldegalerie auf die acht Brustbilder von Propheten Nr. 53—60, die der Altertumssammlung gehören und aus der Sammlung Haßler stammen. Haßler scheint sie von dem Zeichenlehrer und Altertumshändler Herrich in Ravensburg gekauft zu haben und gibt, wahrscheinlich auf dessen Autorität hin an, daß sie früher in dem Kloster Zwiefalten gewesen seien. Sie hätten dort zu sehr verdorbenen Darstellungen aus dem neuen Testament gehört, deren eine er noch (in Zwie-

---

37) Weyermann, Hist. biogr. artist. Nachrichten 1829, S. 464 f. u. Kunstblatt 1830, Nr. 89, S. 356.

falten?) gesehen habe. Solche Provenienzangaben sind — aus naheliegenden Gründen — immer mit einer gewissen Vorsicht aufzunehmen. Ich möchte deshalb die Möglichkeit, daß diese Bilder aus Ulm, und zwar aus dem Wengenkloster stammen, wenigstens nicht ganz ausschließen. Der Stil dieser Köpfe stimmt nämlich so auffallend mit den Köpfen auf den Flügeln des Wengenaltars überein, daß jeder Unbefangene sofort auf den Gedanken verfallen wird, sie könnten zu dem letzteren gehört haben.

Aus den Maßen dieser Bilder läßt sich freilich kein Schluß ziehen. Jedes von ihnen hat eine Höhe von 0,39 m und eine Breite von 0,26 m (im Katalog von 1903 steht infolge eines Druckfehlers 0,46 m). Das letztere Maß mit 8 multipliziert gibt 2,08, also weit mehr als die Breite der Beweinung unter der sie sich befunden haben müßten (1,62).

Aber diese Propheten können gar nicht alle acht an der Predella angebracht gewesen sein. Sie teilen sich nämlich in zwei Gruppen, von denen die eine Nr. 53—56 an hoher, die andere Nr. 57—60 an tiefer Stelle angebracht gewesen sein muß. Das ergibt sich aus der perspektivischen Darstellung der Fensteröffnungen, aus denen die Halbfiguren herausschauen. Bei den ersteren nämlich ist von der Fensterbank nur die vordere Kante dargestellt, wie es bei der Untersicht der Fall ist, bei den letzteren dagegen hat man die Aufsicht auf die Fensterbank, wie es nur bei der Annahme eines höheren Augenpunktes möglich ist. Dazu kommt, daß die Figuren der ersten Gruppe zum Teil schräg abwärts schauend dargestellt sind.[58]) Daraus ergibt sich, daß nur vier der Propheten an der Predella, die vier anderen dagegen an einer hoch gelegenen Stelle des Altars angebracht waren. Hierfür kommen nur die ohrenartigen Ansätze in der Mitte über dem Mittelbilde und über den Ecken der Flügel in Betracht, von denen die letzteren beim Zuklappen über die ersteren zu liegen kamen. An vielen Altären, z. B. dem Blaubeurener ist diese Form noch in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten, und ich zweifle nicht daran, daß der einstige Platz unserer Propheten damit richtig getroffen ist, wenn ich auch freilich ihre Zugehörigkeit zum Wengenaltar nicht sicher beweisen kann. In der Mitte der Predella befand sich wahrscheinlich ein Lamm oder ein Schmerzensmann oder ein Schweißtuch der Veronika.

Können wir somit den Wengenaltar in seinem äußeren Aussehen ziemlich sicher rekonstruieren, so ist es uns auch möglich, ihn fast bis auf das Jahr genau zu datieren. In den historischen Nachrichten über das Kloster, die wir Kuen verdanken, wird allerdings die Stiftung des

---

[58]) Auf der Lichtdrucktafel bei Dahlke, Repertorium für Kunstwissenschaft IV. 1881, S. 358 ist die Verschiedenheit sehr gut zu erkennen. Drei der hier dargestellten Figuren befanden sich unten, eine oben.

Altarbildes nicht ausdrücklich erwähnt. Aber wir erfahren, daß die Kirche unter dem Propst Veit Töfel (1489—1497) ein neues Chorgewölbe, neue Chorstühle, neue Altargeräte und kostbaren Altarschmuck erhalten habe.[59]) Es liegt gewiß nahe, hierunter auch das Hochaltarbild zu verstehen. Die Verwaltung Töfels stellte offenbar den Glanzpunkt in der wirtschaftlichen und folglich auch künstlerischen Entwicklung des Klosters dar. Besonders scheinen unter ihm die mit der Wengenkirche zusammenhängenden Laienbruderschaften viele Stiftungen gemacht zu haben, wie Kuen aus zahlreichen damals noch erhaltenen Inschriften entnehmen konnte. Zu diesen gehörte unter anderem auch die 1473 gegründete S. Lukas-Bruderschaft der Maler, Bildhauer, Glaser und Buchdrucker »zu den Wengen«, unter deren Schatzmeistern 1499 auch Schüchlin und Zeitblom genannt werden.[60]) Ihr Altar ist wahrscheinlich ebenfalls während der Verwaltung Veit Töfels gestiftet worden.[61]) Bei den engen persönlichen Beziehungen Zeitbloms zu der Wengenbruderschaft der Künstler wäre nicht zu verwundern, wenn er auch den Auftrag, ihr Altarbild zu malen, erhalten hätte. Doch war dieser Altar wahrscheinlich nicht mit dem Hauptaltar identisch.

Daß der Hauptaltar schon unter Veit Töfel, also vor 1497 seinen Bildschmuck erhalten hat, ergibt sich ferner mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit daraus, daß sein Nachfolger Johannes Mann (1497—1509) ein leinenes Altartuch für den Hochaltar stiftete, eine Stiftung, welche die Vollendung des übrigen Altarschmucks doch wohl voraussetzt.[62]) Und wenn derselbe Propst einem Maler für die Bemalung und Vergoldung eines Sakramentsschreins 10 Goldgulden und für eine kleine Tafel mit Heiligenbildern 6 bezahlt hat,[63]) so ergibt sich daraus, daß das Altar-

---

59) Collectio (s. oben) p. 373: Florenis 300 novam testudinem choro imposuit, quam vitium (vitiosam?) prius fecerat. 100 florenis nova psallentium et orantium scamna choro intulit. Nova etiam incrementa sensit ecclesiae sacra supellex, sive ex largitione piorum, praesertim Jodoci Stamleri nobilis Ulmensis apud nos sepulti et Danielis Geigeri artium magistri eiusque matris, sive ex propriis monasterii redditibus, tam calicibus quam vestium sacrarum apparatu preciosisque altarium ornamentis abundanter provisa. Nempe »benedictio domini divitem fecit«.

60) Vgl. Kunstblatt 1830, Nr. 89 S. 355 f. Dahlke, Repertorium für Kunstwissenschaft IV, 1881, 347.

61) A. a. O: Ex laicalium quoque confraternitatum catalogis (quarum una fabrorum erat sub Vito cum altari fundata) inscriptorumque multitudine desumi potest, quo zelo et fructu haec pietatis adminicula promoverit.

62) Collectio etc. p. 381: Item unam pallam albam super summum altare, qua in festis Beatae Virginis uti consuevimus, pro tribus aureis dedit.

63) A. a. O: Item decem nummos aureos dedit pictori pro reservaculo seu domicilio, in quo eucharistia in festo Corporis Christi ponitur, depingendo atque deaurando . . . unam parvam tabulam simulacris Sanctorum inornatam (fors inauratam) pro sex aureis.

bild damals längst fertig war, da es sonst als das größere und wichtigere Werk notwendig mit hätte genannt werden müssen.

Wir hätten danach also als Grenzen für die Entstehungszeit die Jahre 1489 und 1497 gewonnen. Diese Grenzen können wir noch etwas weiter zusammenrücken, wenn wir die Zugehörigkeit der Nürnberger Beweinung als bewiesen ansehen. Denn für sie läßt sich der Terminus post quem ziemlich genau bestimmen. Haendcke hat nämlich nachgewiesen, daß ihre Komposition in freier Weise dem Holzschnitte der Beweinung in Dürers großer Passion (Bartsch Nr. 12) nachgebildet ist[64]. In der Tat stimmt der Leichnam und von den Frauen wenigstens die Maria ziemlich genau mit der Dürerschen Komposition überein, wenn auch durch die Hinzufügung des Johannes und Nikodemus eine gewisse Verschiebung der Figuren notwendig geworden ist. Selbst die Motive von Dürers Landschaft kehren bei Zeitblom, wenn auch mit einigen Veränderungen, wieder.[65] Es ist kaum wahrscheinlich, daß Zeitblom vor der Ausgabe des betreffenden Holzschnitts, etwa durch Zeichnungen eine Kenntnis dieser Komposition erlangt haben sollte. Vielmehr dürfte er zu seinem Bilde eben durch den Holzschnitt angeregt worden sein.

Die älteren Blätter der großen Passion sind, wie man allgemein annimmt, etwa gleichzeitig mit der Apokalypse entstanden. Diese aber ist bekanntlich 1498 in Buchform erschienen. Man darf wohl mit Sicherheit voraussetzen, daß alle diese Blätter, die im Stil so sehr miteinander übereinstimmen, soweit ihre Komposition nicht etwa in noch frühere Zeit zurückgeht, in den Jahren nach der Rückkehr Dürers von seiner ersten venezianischen Reise, d. h. also 1495 und 1496 entstanden sind. Da nach dem oben Ausgeführten der Altar jedenfalls nicht nach dem Jahre 1497 gemalt sein kann, darf man als seine wahrscheinliche Entstehungszeit das Jahr 1496/97 annehmen.

Ein ähnliches Resultat ergibt sich auch auch einem Vergleich seines Stils mit anderen Bildern Zeitbloms. Besonders nahe liegt es, den Heerberger Altar von 1497/98 zum Vergleich heranzuziehen, weil sich auf dessen linkem Flügel die Komposition der Geburt fast genau, aber in größerem Maßstabe wiederholt. Da sich die beiden Bilder in Stuttgart in unmittelbarer Nachbarschaft befinden, kann man sich sehr leicht von der großen Ähnlichkeit beider Kompositionen überzeugen. Die Unterschiede bestehen eigentlich nur in Einzelheiten, und da läßt sich allerdings

---

64) Mitteilungen aus dem Germanischen Museum II 1889, S. 169 ff.

65) Es läßt sich unter Zeitbloms Werken noch eine zweite Entlehnung von Dürer nachweisen, nämlich die freie Nachbildung des Kupferstichs »der Spaziergang« auf dem Bilde der Kreuzfindung der Helena in der Karlsruher Kunsthalle (Nr. 46, Pigmentdruck von Bruckmann).

beobachten, daß die kleinere zum Wengenaltar gehörige Geburt etwas altertümlicher und herber, dazu kleinlicher in den Formen ist als die größere auf dem Heerberger Altar. Das würde also bestätigen, daß der Wengenaltar zum mindesten vor dem Heerberger Altar entstanden sein muß.

Hätte man nur die Bilder auf den Innenseiten der Flügel, so könnte man sogar auf eine noch frühere Entstehungszeit verfallen. Denn sie haben fast alle etwas altertümlich Herbes, was nicht recht mit dem freien malerischen Stil des Heerberger Altars übereinstimmt. So kam wahrscheinlich Abel zu der auffallend frühen Datierung der Geburt Christi (»um 1470«), was die älteren Kotaloge der Stuttgarter Galerie in 1478 milderten. Ich selbst habe früher geglaubt, daß es sich hier wenigstens um ein Jugendwerk Zeitbloms handelte. Allein nach wiederholter Untersuchung der großen Ulmer Tafeln bin ich davon doch zurückgekommen. Zwar wollte Schnaase gerade in ihnen »etwas Altertümlicheres, aber Kräftigeres« als in anderen Werken Zeitbloms erkennen (während die inneren Bilder für ihn überhaupt nur Schulbilder waren). Allein Gestalten von der monumentalen Wucht und den breiten Formen der beiden Apostel oder gar des schlafenden Petrus wären als Jugendwerke des Meisters kaum denkbar. Ja in dem Kopf des Petrus glaube ich sogar schon etwas von dem Stil Martin Schaffners zu finden, so daß ich eine Mitarbeiterschaft des letzteren gerade an dieser Figur nicht für unmöglich halten möchte. Da Schaffner im Jahre 1496 als Gehilfe Stockers an dem Ennetacher Altarwerk in Sigmaringen mitgearbeitet hat (vgl. oben S. 430), so wäre auch seine Mitarbeiterschaft an diesem Werke Zeitbloms, wenn man es ungefähr in dieselbe Zeit datieren wollte, nicht unmöglich. War er damals, wie man allgemein annimmt, noch ein ziemlich junger Mann, so dürfte man auch aus diesem Grunde mit der Datierung des Wengenaltars kaum über 1496 hinaufgehen.

Im übrigen sind die Bilder, wie gesagt, von verschiedener Qualität. Schon Abel hat sich brieflich bei Mauch dafür bedankt, daß dieser für ihn nicht nur die besterhaltenen, sondern auch die bestausgeführten, zu denen man die beiden Tafeln in Karlsruhe und Stuttgart in der Tat rechnen muß, ausgewählt habe. Sonst ist die Darstellung im Tempel das beste unter den Bildern. Bei der Restauration ist Abel allerdings nicht ganz diskret zu Werke gegangen. So befand sich z. B. auf der Geburt in Stuttgart unten rechts eine Stufe, offenbar von der Treppe, die in das hier dargestellte Kellergewölbe herabführt. Abel hat sie ganz übermalt und ein paar Steine an ihre Stelle gesetzt. Seine Absicht, die Beschneidung, deren Realismus ihm anstößig erschien, an den entsprechenden Stellen zu übermalen, wurde glücklicherweise nicht ausgeführt. Es wird einer genaueren

Untersuchung bedürfen, um alle Spuren solcher Übermalungen auf den anderen Bildern nachzuweisen resp. die ursprüngliche Patina wieder rein herzustellen. Vielleicht beruht der etwas rohe Charakter einiger der Ulmer Bilder, besonders der Heiligenversammlungen, nur auf Übermalung oder ungeschickter Restauration. Bei dem ausgesprochen Zeitblomschen Typus aller Figuren vermute ich, daß Zeitblom an allen Bildern die Hauptsachen eigenhändig ausgeführt hat. Doch halte ich die Beihilfe anderer Maler, auch abgesehen von dem weiblichen Heiligenpaar, nicht für ausgeschlossen. So glaube ich z. B., daß an der Beschneidung Stocker wieder einigen Anteil hat. Wenigstens erinnert der Mann, der die Prozedur an dem Kinde vornimmt, und der Schreibende links in der unruhigen Bewegung und wulstigen Zeichnung sehr an ihn. Jedenfalls hat sich seine Beihilfe auf diese Figuren und die beiden weiblichen Heiligen beschränkt.

Angesichts der noch etwas herben Formensprache der kleinen Flügelbilder möchte ich vermuten, daß diese zuerst ausgeführt sind. Die Arbeit an einem so großen Altar konnte sich ganz gut über mehrere Jahre erstrecken. Setzt man die Beweinung und den Ölberg entsprechend den oben vorgetragenen Erwägungen in das Jahr 1496, so kann man mit jenen ganz gut bis in den Anfang der 90er Jahre zurückgehen. Es ist mir sehr wahrscheinlich, daß der Propst Veit Töfel gleich bei Beginn seiner Verwaltung (1489) den Plan einer Erneuerung des Hochaltars in Zusammenhang mit dem Umbau und der Neueinrichtung des ganzen Chors gefaßt und dessen Ausführung in den Jahren darauf in Angriff genommen hat. Die Ausführung würde sich dann bis 1496/97 erstreckt haben. Bei dieser Annahme ließen sich die historischen Nachrichten und die stilistisch-chronologischen Merkmale am besten miteinander in Einklang bringen.

Zu Gentile Bellini in der National Gallery in London.

Von Detlev Frhr. v. **Hadeln.**

Die National Gallery in London besitzt zwei Halbfigurenbilder die Heiligen Petrus Martyr und Dominikus darstellend, die eine Zeitlang für Werke Giovanni Bellinis galten, später durch Morelli auf Grund der für Gentile charakteristischen Ohrbildung diesem zugeschrieben wurden. —

Der Katalog macht auf den stark porträtartigen Charakter dieser Heiligenfiguren aufmerksam. Wer die Bilder genauer prüft, wird noch weiter gehen müssen: Gentile hat zwei Dominikanermönche porträtiert; eine sehr viel spätere Hand hat durch dreiste Übermalungen die Mönche in Heilige umgewandelt. — Um den Mönchskopf, der zum hl. Dominikus (Nr. 1440.) ausersehen war, imposanter zu machen, wurde die schwarze Kappe annähernd um ein Drittel vergrößert, die Stirn links etwa um einen Finger verbreitert. Hinter den Kopf wurde ein großer, scheibenförmiger Nimbus geschoben, unter dem das Blumenmuster des den Hintergrund bildenden Vorhangs stellenweise hervorschimmert. Spuren dieses Musters lassen sich auch schwach unter den Lilienblüten erkennen, deren Stengel nebst einem Buch dem nunmehr Heiligen in die ebenfalls hinzugefügte Rechte gelegt sind. Dieser Hand zuliebe mußten dann auch am Gewande Veränderungen vorgenommen werden: Der jetzt erhobene Arm schiebt die schwarze Kutte, die früher steiler herunterfiel, zur Seite, so daß dort das weiße Untergewand in größerem Umfange sichtbar wird. — Ob das Cartellino an der Brüstung mit der Inschrift: IOÂNIS BELLIN̄ OP. von der gleichen entstellenden Hand oder von einer noch späteren, dritten herrührt, mag, als belanglos, unentschieden bleiben. Jedenfalls ist dieses Cartellino nicht original. Es verdeckt wahrscheinlich ein Wort (etwa venerabilis) der ursprünglichen Inschrift, die sich über die ganze Brüstung hingezogen haben möchte. Links vom Cartellino ist noch deutlich zu lesen: IMAGO FRATRIS, rechts sehr unklar THEODORI und dann wieder ganz deutlich VRBINATI. Einen Mönch dieses Namens, dem Dominikanerkloster bei S. Giov. e Paolo zu Venedig angehörend, wird i. J. 1514 in einem Dokument genannt, wie der Katalog mit Berufung auf G. Ludwig sagt. Den Frate Teodoro da Urbino des Dokumentes

mit dem der Bildinschrift für identisch zu erklären, ist wohl nicht zu gewagt, zumal Gentile S. Giov. e Paolo nahe gestanden zu haben scheint, wo er auf ausdrückliche Testamentsbestimmung hin später beerdigt wurde. Uns wäre damit ein Anhalt für eine ungefähre Datierung gegeben. Denn, da das Portrait den i. J. 1514 noch lebenden Dominikaner schon sehr bejahrt zeigt, ist die Entstehung möglichst spät anzusetzen, d. h. in Gentiles letzte Jahre (+ 23. Febr. 1507).

Nr. 808 ist in ganz ähnlicher Weise zu einem Petrus Martyr hergerichtet. Form und eine gewisse virtuose Mache der Palme, des Schwertes und ganz besonders des im Kopfe steckenden Messers charakterisieren diese aufs deutlichste als spätere Zutaten. Auch hier ist später aus dem gleichen Grunde, wie oben, die Kutte über dem weißen Untergewand breiter auseinander geschlagen: links schimmert das ursprüngliche Schwarz deutlich unter dem nicht genügend deckenden Weiß des Untergewandes hervor, was dann nicht ganz ungeschickt für einen Schatten benutzt wurde. Scheinbar trug hier die Brüstung keine den Namen nennende Inschrift. Ich habe wenigsten keine Spuren einer solchen entdecken können. — Die Inschrift des Cartellino, die Giovanni Bellini als Maler nennt, ist in Kursiven abgefaßt, was nach Morelli die Eigenhändigkeit Giovannis ausschließen soll. Gentile, dem, wie eingangs gesagt, dieses Bild offenbar gehört, zeichnet m. W. auch stets in Majuskeln. So scheint auch das Cartellino eine spätere Zutat zu sein, und nicht, wie man sonst ja glauben könnte, nur der (offenbar nicht unberührte) Vor name, »Gentilis« in den berühmteren »Joannes«, verändert zu sein.

Es ist zu wünschen, daß diese beiden Bilder von den entstellenden Übermalungen befreit würden. In ihrem augenblicklichen Zustande bedingen sie notwendig eine falsche Vorstellung von Gentile Bellini. — Namentlich der heutige Dominikus möchte sich als ein sehr würdiges Gegenstück zur Caterina Cornaro in Pest und zum Sultan Mohamet bei Lady Layard herausstellen. Wer den genannten späteren Zutaten Rechnung trägt, wird sich m. E. nicht entschließen können mit L. Venturi (Le origini della pittura veneziana) beide Bilder Gentile abzusprechen.

Literaturbericht.

Architektur, Skulptur.

Italienische Architektur und Skulptur. Jahresübersicht 1905.

(Schluß.)

Die Mailänder Monatsschrift Il Politecnico enthält eine Reihe von Studien aus der unermüdlichen Feder des bekannten Forschers D. Santambrogio.

Die erste behandelt die im März 1905 stattgehabte Auffindung eines in seinen Dimensionen imposanten (2,6 m lang, 1,4 m breit und 2,0 m hoch) altchristlichen Sarkophages in den Fundamenten eines zu errichtenden Neubaues in Lambrate bei Mailand, an der alten Römerstraße von Mailand an die Adda gelegen. Er ist in grobkörnigem Marmor von Piona (am Comersee) nach dem Typus der spätrömischen sog. architektonischen Sarkophage, von denen in Mailand der angebliche der Galla Placidia in S. Lorenzo ein Beispiel bietet, gemeißelt. Unter den Skulpturen, die seine Wände zeigen (eine Orantin, ein Flamen (?), der gute Hirte) findet sich auch eine, die auf die Darstellung eines Tuchwalkers gedeutet wird und wohl auf die Person des Bestatteten zu beziehen wäre, dessen Büste sich auch an einer der Eckakroterien des Giebeldeckels angebracht findet. Eine besondere Eigentümlichkeit ist die Koexistenz von christlichen und heidnischen (wie es scheint auf den Larenkult bezüglichen) Symbolen in den Skulpturen unseres Monuments, was einen Anhalt für seine Datierung geben würde, da bekanntlich ein Edikt des Theodosius vom Jahre 392 den erwähnten Kult verbot.

Der zweite Beitrag unseres Verfassers bezieht sich auf die Certosa von Farneta bei Lucca, einer Gründung vom Jahre 1340, die 1804 säkularisiert und in Privatbesitz gelangt, unlängst von den aus der Karthause von Grenoble ausgewanderten Mönchen erworben, von ihnen pietätvoll restauriert, erweitert und zum Hauptsitz des Ordens erkoren ward. Über die Grabplatte des Sohnes des Stifters des Klosters wurde oben (unter »Arte e Storia«) berichtet. Außerdem beansprucht die Beachtung der Kunstfreunde besonders der große (70 auf 36 m) Kreuzgang, dessen

Marmorsäulen und Kapitelle von mannigfacher Form das inschriftlich beglaubigte Werk eines Meisters Bartolomeus (de Como) aus Scaria in Valle d'Intelvi vom Jahre 1509 sind. Vielleicht ist in ihm jener Bartholomeus de Cumis wiederzuerkennen, den Paoletti (vol. II pag. 225) 1492 in Venedig tätig nachgewiesen hat.

Im dritten Artikel macht Santambrogio ein Relief mit der Darstellung des die Seelen wägenden Erzengels Michael bekannt, das sich vom untergegangenen Grabmal des seligen Albert in dem von ihm gestifteten Cluniacenserkloster von Pontida in der Lombardei erhalten hat, und da dieser 1095 starb, wohl aus dem Beginn des 12. Jahrhunderts datiert, also die älteste Darstellung dieses Gegenstandes in Italien ist. Der Engel ist darin zu Pferde, flügellos, mit der Wage in der Linken gebildet, in deren Schüsseln sich je eine Seele in Gestalt eines Kindes befindet. Daß der Erzengel gemeint ist, setzt die Inschrift über dem Relief außer Zweifel. Offenbar haben wir es mit einer Übertragung des Motivs aus den um diese Zeit schon zahlreichen Darstellungen des Weltgerichts an französischen Kathedralen zu tun, wenn auch in keiner dieser letzteren eine ähnliche Gestaltung davon vorkommt, wie hier in Pontida. So gewinnt denn unser Kunstwerk auch vom Gesichtspunkte des Einflusses aus, den die französischen Cluniacensermönche auf die Kunst in Italien übten, erhöhte Bedeutung. Ob wir es aber französischem Meißel zuzuteilen haben, ist schwer zu entscheiden.

Die nächste Notiz widmet Santambrogio dem Reliquiar in Gestalt der Büste des hl. Nikolaus von Bari, das die ehemalige Cluniacenserabtei von Piona am Comersee bewahrt (s. über sie Repertorium XXIX, 51). Laut darauf befindlicher Inschrift ist es die Stiftung des Erzbischofs von Mailand Daniele Birago vom Jahre 1496. Er war Titular der zu einem Priorat umgewandelten Abtei. In Mailand rühmt die Stiftung der Kirche S. Maria della Passione (in der sich auch sein Grabmal befindet) sowie die reiche Dotierung des Ospedale maggiore seine Freigebigkeit. Unser Verfasser möchte das in Rede stehende Hauptesreliquiar einem Mitgliede der Familie Pozzi zuteilen, die zur Zeit seiner Entstehung für Arbeiten der sakralen Goldschmiedekunst berühmt war.

In einem folgenden Beitrag macht Santambrogio auf die in Italien ganz ungewöhnliche Darstellung der klugen und törichten Jungfrauen in der Certosa von Pavia aufmerksam, die sich in zehn ovalen Medaillons von 0,3 m Höhe rechts und links von der Innenseite des Portals befinden, womit sich der 1575 errichtete, das Querschiff vom Presbyterium trennende Lettner gegen das letztere öffnet. Während die Darstellungen gleichen Gegenstandes an den französischen Kathedralen gotischen Stiles sich durch ihren Reichtum an symbolisch-allegorischen Bezügen aus-

zeichnen, beschränken sich diese bei den in Rede stehenden Reliefs höchstens darauf, daß das Kostüm der törichten Jungfrauen freier, Hals und Brust bloß lassend behandelt ist; doch ist wenigstens von jenen französischen Vorbildern die Stelle der klugen Jungfrauen auf der Evangelienseite, jene der törichten auf der Epistelseite beibehalten. Eine direkt französischen Vorbildern entlehnte Darstellung des uns beschäftigenden Gegenstandes bietet die Sopraporte der südlichen Sakristei des Domes von Mailand, eine Arbeit Hansens von Fernach vom Jahre 1393, und eine andere einige Jahrzehnte ältere ist erst 1905 in einer Freske der Humiliatenabtei von Viboldone zum Vorschein gekommen. Auch hier leiten die Fäden — unter Vermittlung des gehrten Giov. De Villa, durch 33 Jahre Abtes von Viboldone — nach Frankreich hinüber (vgl. Rassegna d'Arte 1906 pag. 11). Eine Erklärung für die Wiederaufnahme des mittelalterlichen Motivs in unserem Falle glaubt der Verfasser darin zu finden, daß gleichwie den Jungfrauen der himmlische Bräutigam in der Mitte der Nacht erschien, so auch die Certosiner sich allmitternächtlich im Chore versammeln, um ihre Gebete zu sprechen.

Einen nächsten Artikel widmet unser Verfasser dem Chorgestühl in S. Ambrogio zu Mailand. Unter Hinweis auf die archivalischen Forschungen G. Biscaros (s. oben unter Archivio storico lombardo), die uns die Entstehungszeit und die Meister des Werkes enthüllten, und die bisherige Datierung desselben ins 14. Jahrhundert als irrig erweisen, gibt Santambrogio eine Beschreibung der einzelnen in den Feldern der Rücklehnen enthaltenen Darstellungen, die sich von allen anderen dieser Art darin unterscheiden, daß sie uns die verschiedensten Bäume und Pflanzen (Palmen, Oliven, Eichen, Granatbaum, Weinstock, Lilie, Nelke u.s.f.) mit Menschen- und Tierfiguren am Fuße ihrer Stämme vorführen, mit jenem Sinn für das Reale, den die Renaissance erweckt hatte. Außerdem sind an den Stirnseiten des Gestühls zwölf Felder mit Szenen aus dem Leben des hl. Ambrosius vorhanden, deren Arbeit wohl nicht durch besondern künstlerischen Wert hervorragt.

Der sechste Artikel gibt Mitteilungen über ein bisher unbeachtetes Grabmal an der Außenseite der Kirche von Gorzone in Valcamonica, das 1336 dem Feudatar des Ortes Isidoro dei Federici errichtet wurde. Es zeigt den Typus eines von Doppelsäulen getragenen Spitzbogens mit oberem gradlinigen Giebelabschluß; in der so gebildeten Nische ruht der Sarkophag auf drei Konsolen; der ganze Aufbau ist über dem Boden an die Fassadenwand geklebt (ganz ähnlich, nur viel weniger reich, wie an dem Grabmal Dussaini an der Fassade von S. Pietro martire in Verona). Das Denkmal entbehrt, außer einem ornamentalen Rahmen und einem Wappen, des Skulpturenschmuckes. Die Inschriften nennen zwei unbe-

kannte, jedenfalls lokale Steinmetzen als Verfertiger (De Facius de Fercio und Betonus de Burno oder Furno).

Der letzte Beitrag Santambrogios behandelt das Cluniacenserpriorat von Fontanella im Bergamaskischen (s. oben unter »Arte e Storia«), wahrscheinlich eine Zweigstiftung der benachbarten Abtei desselben Ordens zu Pontida, aus dem Beginn des 12. Jahrhunderts. Wie bei dieser, so deuten auch bei Fontanella manche Anzeichen auf den unmittelbaren Zusammenhang mit dem französischen Mutterkloster des Ordens. So die Wahl seines Patrones, des hl. Egidius, dessen Leiche seit dem 8. Jahrhundert in St. Sernin zu Toulouse ruhte und der seither zum bevorzugten Patron vieler Kirchen Frankreichs gewählt wurde, dagegen in Italien nur ausnahmsweise als solcher vorkommt. So der Name Fontanella selbst, der auf die französische Benedikterabtei zu Fontenelle deutet (wie die spätern Cistercienserstiftungen von Chiaravalle und Morimondo auf ihre französischen Vorgängerinnen zu Clairvaux und Morimond). So die Anlage des Baues, der mit seinen drei Absiden, mit seinem Turm über dem Chorquadrat, mit der Art seines durchaus sichtbaren Quadergemäuers und der Ornamentation seiner Würfelkapitelle auf burgundische Stiftungen des Ordens zurückweist (späterer Zeit gehört die durch Erhöhung des Daches bedingte Änderung der Fassade, wie der dem 16. Jahrhundert angehörende Portikus an der linken Langseite). So endlich das Vorhandensein eines Grabmals mit einer weiblichen, durch Lilienkronreif und Aureole ausgezeichneten Gestalt auf dem Sarkophagdeckel, in dem eine irrtümliche Tradition Theutberga, die 856 an König Lothar II von Lothringen vermählte, aber von ihm bald verstoßene Tochter des Grafen von St. Maurice sehen wollte, von der es jedoch feststeht, daß sie zu Metz begraben wurde. (Der Sarkophag wurde erst auf Geheiß des hl. Karl Borromeus aus der Kirche unter den Portikus des ihr benachbarten Klosterhofs übertragen.) Die hier Ruhende scheint vielmehr eine auch aus königlich lothringischem Blute entstammte, um dritthalb Jahrhunderte jüngere Nachfahrin gleichen Namens jener verstoßenen Theutberga gewesen zu sein, die sich durch Dotierung der neugegründeten Abtei, vielleicht selbst als ihre Äbtissin (es ist ein Beispiel für einen solchen Fall, wo ein Mönchkloster der Cluniacenser von einer Äbtissin regiert wurde, urkundlich bezeugt) den Vorzug erwarb, innerhalb der Mauern der neuen Stiftung ihre letzte Ruhestätte zu finden. Was aber die Grabstatue anlangt, so ist Santambrogio geneigt, für sie einen französischen Meißel in Anspruch zu nehmen, da sie weitaus alles übertrifft, was zu Beginn des 12. Jahrhunderts von der dazumal noch in den Windeln liegenden italienischen Bildnerei produziert wurde; oder aber — wenn man für sie einheimischen Ursprung annehmen wollte — müßte man ihre Entstehung nicht vor den Beginn

des 13. Jahrhunderts setzen. Da dem Aufsatz unsres Verfassers leider keine Reproduktion des bisher völlig unbekannten Bildwerkes beigeschlossen ist, läßt sich über die Berechtigung der einen oder der andern dieser Hypothesen nicht einmal eine annähernde Ansicht äußern.

Auch das Mailänder Tagblatt Lega lombarda enthält in seinem 1905er Jahrgang mehrere unsern Gegenstandskreis berührende Mitteilungen Santambrogios. In der ersten (vom 16. Juli) weist der Verfasser nach, daß neun ursprünglich für den Ausbau der von Bramante begonnenen Canonica an S. Ambrogio bestimmte Säulen und Kapitelle, von deren Existenz an Ort und Stelle urkundliche Zeugnisse aus der Mitte des 16. Jahrhunderts existieren, bald darauf an Girol. Talenti di Fiorenza verkauft wurden, der sie zum Neubau seines Palastes verwandte, und daß sie noch heute an dem (vermauerten) Arkadenhof des Hauses in Via Giuseppe Verdi No. 4, dem einzigen Überrest des Palazzo Talenti, vorhanden sind.

Ein zweiter Artikel (vom 8. August 1905) macht uns mit dem Oratorium der Annunziata in Cislago (bei Tradate) bekannt, einem Bau aus der Mitte des Quatrocento, der im Äußeren noch die für die lombardische Spätgotik charakteristische Terrakottaornamentation an Gesimsen und Fenstern bewahrt hat, während das Innere einer Renovierung des 18. Jahrhunderts zum Opfer gefallen ist. Derselbe Ort bewahrt auch noch — freilich ebenfalls zumeist in einer Wiederherstellung aus dem genannten Jahrhundert — das alte Kastell, das einem Nebenzweige der Visconti gehörte, ehe es bei seinem Erlöschen 1712 an die Castelbarco fiel.

In einem dritten Artikel (vom 26. August) weist Santambrogio nach, daß das große Visconti-Sforzawappen im Hofe des Musoo Correr zu Venedig, das seiner Inschrift zufolge von einem durch Giovangaleozzo Sforza errichteten und zu Ehren seiner Mutter „Bianca" genannten Festungsbau herrührt, einst ein Fort geschmückt habe, das Galeozzo an das alte visconteische Kastell von Cremona 1481 anbaute. Als 1499 Cremona von der Republik Venedig in Besitz genommen wurde (die es zehn Jahre hindurch behauptete), ließ der venezianische Prokurator Melchior Trevisan das Wappen nach Venedig überführen und sein Enkel Domenico es im Hofe seines Palastes an der Guidecca einmauern, woher es 1875 ins Museo Correo gelangte.

Ein folgender Beitrag (8. Oktober 1905) beschäftigt sich mit der Marmorbüste eines Kardinals, die sich am Treppenaufgang zur Sakristei von S. Alessandro zu Mailand aufgestellt findet und bisher der Aufmerksamkeit der Kunstfreunde entgangen ist. Ihr Stil weist sie der

zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu. Der Umstand, daß sich in Nachbarschaft der Büste am Treppenpodest ein Überrest des Grabmals eingemauert findet, das der Rechtsgelehrte Andrea Alciato um 1550 seinen Eltern errichten ließ und das bei der Niederlegung der alten Kirche und dem 1602 begonnenen Neubau der jetzigen zugrunde ging, legt die Vermutung nahe, daß die Marmorbüste ebenfalls aus der der Familie Alciati gehörigen Kapelle der Kirche stamme und den Kardinal Francesco, Erzbischof von Mailand und Enkel Andreas († 1580) darstelle. Diese Annahme findet Bestätigung in der Ähnlichkeit der Büste mit dem Porträtmedaillon des Kardinals auf seinem in der Vorhalle von S. Maria degli Angeli zu Rom befindlichen Grabmal.

Napoli Nobilissima, Bd. XIV, 1905 bringt die folgenden Beiträge:

G. Bacile bespricht die Stadtmauern und das Kastell von Otranto; das letztere wurde auf den Ruinen des von Friedrich II. gegründeten durch die spanischen Vizekönige erbaut, während die Stadtmauern nach der Vertreibung der Türken von Ferdinand I. wieder errichtet wurden. Eine Zeichnung in den Ufficien gibt ihre Anlage.

E. Bernich schildert den Kreuzgang des Klosters von Piedigrotta. Alfons I. überwies die alte Kirche den lateranensischen Chorherren, die in der zweiten Hälfte des Quattrocento das zu ihr gehörige Hospital zu einem umfänglichen Kloster umwandelten; ihnen verdankt auch der prächtige Renaissancekreuzgang seine Entstehung, den leider spätere stilwidrige Restaurationen entstellt haben.

L. Salazar beschreibt die Kirche S. Antonio Abbate, die seit 1313 bestand, im Verein mit dem benachbarten Hospital für die vom hl. Feuer (fuoco sacro) Besessenen. Wenige Reste der ursprünglichen Anlage sind nur noch seit der 1769 vorgenommenen Restaurierung erhalten.

G. Bacile gibt die Geschichte des Kastells von Copertino, welches auf den Trümmern eines älteren Baues, wovon bloß der Turm übrig blieb, 1540 durch Alf. Castriota erbaut wurde.

B. Croce macht in einem Artikel die Resultate des Berichtes von O. Haseloff über die Kaisergräber im Dom zu Andria bekannt, indem er darauf hinweist, daß sie damit übereinstimmen, was E. Bernich schon vorher darüber geurteilt hatte.

F. Laccetti macht uns mit den Baudenkmälern von Vasto bekannt: dem Portal von S. Pietro vom Ende des 12. Jahrhunderts, der Fassade des Doms, dem Kloster S. Agostino, der Kirche S. Maria del Val, die aus wiederholten Restaurationen noch Teile ihrer ursprünglichen Anlage aus dem 12. Jahrhundert gerettet hat. Sie bewahrt auch ein reiches Tabernakel von 1445.

E. Bernich bespricht das Grabmal Giovanellos de Cuncto in der Kapelle S. Onofrio der Kirche S. Maria delle grazie zu Neapel, beides Werke des Giovantomaso Malvito. Alles was der Verfasser ausführt, haben lange vor ihm schon B. Capasso und G. Filangieri klargestellt.

L. Serra in seinem Artikel „Due scultori fiorentini del 400 a Napoli“ spricht über die Arbeiten A. Rossellinos und B. Majanos für Neapel und ihren Einfluß auf die Entwicklung der Skulptur des Cinquecento daselbst. An Tatsächlichem erfahren wir dabei nichts Neues.

In der Rassegna Pugliese für 1905 gibt G. B. Guarini die Übersetzung des Berichtes O. Haseloffs über die Sarkophage der Hohenstaufischen Kaiserinnen im Dom zu Andria und C. Capuano beschreibt das unter dem Namen „Grab des Rotari“ gehende Denkmal, das sich in der Nähe der Kirche S. Michele auf Montesantangelo befindet. Es hat nichts mit dem genannten Longobardenkönig, der in Monza begraben liegt, zu schaffen, ist im Gegenteil erst in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden.

Im Giornale storico e letterario della Liguria für 1905 macht Ubaldo Mazzini Mitteilung über zwei Majolikaaltäre von Benedetto Buglioni (Alcune opere di Ben. Buglioni in Lunigiana, pag. 322—336). Der erste derselben ist noch heute in Überresten im Dom S. Francesco zu Massa Carrara, für welche Kirche er gearbeitet wurde, vorhanden (wo er jüngst in der Capp. del Sacramento Aufstellung gefunden hat). Schon Campori (Memorie degli artisti di Carrara, Modena 1873 pag. 287) hatte die darauf bezügliche Zahlungsbestätigung Buglionis vom 8. November 1508 veröffentlicht, auch Milanesi (Vasari II, 185 nota) das Vorhandensein des Werkes erwähnt; nun gibt uns Mazzini in Begleitung einer Reproduktion dessen genauere Würdigung. Seine Fragmente bestehen in den rechts und links von dem in der Wiege (?) liegenden Christkinde knienden Gestalten Mariä und Josefs und einem singenden Chor von vier Engeln (Halbfiguren) darüber. In der Madonna ist Buglione, gleich wie in der Portallunette der Badia von Florenz, noch viel mehr Andrea della Robbia verwandt, als in der um drei Jahre späteren Sopraporta am Ceppo zu Pistoja. Von dem zweiten Altar, den Buglione in seiner Quittung als für S. Francesco ausgeführt erwähnt, ist heute jede Spur verloren. Dagegen glaubt Mazzini unserm Meister eine große (2 auf 2½ m) Ancona zuteilen zu sollen, die sich in der Kirche von Antona, einem Flecken vier Miglien nordöstlich von Massa gelegen, befindet. Ihre Figuren (wie auch die zu S. Francesco) sind — mit einzelnen Ausnahmen — polychrom. Die Lunette zeigt ein Presepio; in der architektonisch reich umrahmten

Haupttafel sehen wir die Madonna in trono umgeben von den hl. Franz (?), Geminian, Petrus und Johannes dem Täufer, in der Predella die Verkündigung zwischenzwei Szenen aus des Legende des hl. Geminian (des Patrons der Kirche von Antona). Der Stil des Werkes schließt die Autorschaft der Robbiaschule aus; manche Charakteristika deuten dagegen auf diejenige Ben. Bugliones (so hat die Haarbehandlung der Madonna größte Ähnlichkeit mit jener der Samaritanerin am Lavabo zu S. Pietro in Perugia, der Typus des jugendlichen Täufers ist mit dem der Lunette von Ognisanti zu Florenz identisch, die beiden mit der Krone über der Madonna schwebenden Engel sind denen in der Auferstehung in S. Francesco zu Pistoja fast kongruent).

Im Archivio della Società romana di storia patria (1905) findet sich ein auf archivalischen Funden beruhender Artikel von Pietro Fedele, worin von kostbaren Arbeiten der Goldschmiedekunst berichtet wird, die Caradosso in Rom für Vanozza, die Mutter Cesare und Lucrezia Borgias ausgeführt hat. Wir haben darüber ausführlich schon früher berichtet (Repertorium XXX, 286).

Der Jahrgang 1905 des Bulletino Senese di storia patria beginnt mit dem Abdruck der Rede, die P. Rossi bei der Schlußfeier der Ausstellung alter Kunstwerke am 30. Oktober 1904 über Jacopo della Quercia hielt. Es ist ein warmes Elogium des großen Meisters, woraus wir indes nichts Neues erfahren.

Von wesentlich anderer Bedeutung ist die eindringende Studie des Olivetanermönches P. Lugano über seinen berühmten Ordensbruder Fra Giovanni da Verona (Fra G. da V. maestro d'intaglio e di tarsia e la sua scuola, pag. 135—228). Nach einigen einleitenden Seiten über die Bedeutung des 1319 von Bern. Tolomei aus Siena gestifteten Olivetanerordens für den Betrieb der verschiedenen Kunstzweige, namentlich der Miniaturmalerei (worüber die Forschungen unsres Verfassers unter dem Titel: Memorie dei più antichi Miniatori e Calligrafi Olivetani, Firenze 1903 schon früher interessante neue Daten beigebracht haben) stellt er im zweiten Kapitel die biographischen Nachrichten über seinen Helden zusammen. Entgegen den dafür seither angenommenen Daten (s. Vasari V, 336) wird seine Geburt für die Jahre 1457 oder 1458, sein Tod zwischen Mai 1525 und Mai 1526 bestimmt. Sodann stellt Lugano aus den Personalregistern des Ordens (Familiarum Tabula) die jedesmaligen Aufenthalte Fra Giovannis in den verschiedenen Klöstern des eigenen sowie des Benediktinerordens zusammen. Da diese Aufenthalte — mit wenigen Ausnahmen — die Folge von künstlerischen Aufträgen

waren, so ist mit dieser Aufstellung zugleich die Chronologie der Arbeiten des Meisters festgelegt. Sie berichtigt in wesentlichen Punkten die biographische Skizze Milanesis (Vasari V, 336ff.). Von den Meßbüchern, die Fra Giovanni 1517—1518 für die Abtei von Villanova im Gebiete von Lodi mit Miniaturen schmückte, hat sich eines dort noch erhalten (hiernach berichtigt sich das Vasari V, 337 Gesagte). Es ist dies die einzige Arbeit dieser Art von Fra Giovanni, wovon wir Kunde haben. Über zwei Architekturwerke desselben, den Campanile von S. Maria in Organo zu Verona, 1495 beg. (voll. 1535) und den Bibliotheksaal im Kloster Monteoliveto im Sienesischen (1512) erhalten wir zuerst authentische, auf chronikalische Quellen basierte Nachricht. Dieselben rühmen ihn auch als Bronze- und Marmorbildner (scientia architectonica et metallicis formandis ac marmoreis cavandis figuris mirum in modum praestabat). Daraufhin teilt ihm unser Verfasser die Marmorstatue der Madonna in trono im Klosterhof von Monteoliveto v. J. 1490 zu (Fot. Lombardi 1544), darin dem Vorgang von Micheli, Brogi, Perego, Magni folgend (während andre die Hand B. da Majanos in ihr erkennen wollen); außerdem sieht er auch im Portal des Vescovado zu Verona v. J. 1502 sein Werk, und nicht dasjenige Fra Giocondos (dem man es sonst auch zuschreibt), da dieser 1497—1506 in Frankreich weilte. Doch sind beide Zuteilungen nur hypothetisch. Endlich werden die bekannten Holzschnitz- und Intarsiaarbeiten des Frate ausführlich behandelt und ihre Entstehung festgestellt. In einem Anhange hat unser Verfasser das biographische Verzeichnis sämtlicher Olivetanermönche, die sich mit Arbeiten gleicher Art befaßt haben, für die Zeit von 1460—1549 aus den Mitgliederverzeichnissen des Ordens zusammengetragen.

Als Organ der neugegründeten Società degli Amici dei Monumenti in Siena erscheint seit 1905 die Rassegna d'Arte Senese, in deren uns bisher zu Gesicht gekommenem Hefte wir folgende Beiträge finden: A. Canestrelli berichtet über die Kirche S. Leonardo zu Montefollonico, V. Lusini bespricht die Fassade des Sieneser Doms und ihre Skulpturen. C. Manucci beschreibt die Kathedrale von Pienza und den Pal. Piccolomini daselbst, und die Redaktion der Zeitschrift regt den Gedanken der Restaurierung der Fassade des Hospitals della Scala an.

In der gleichfalls neu gegründeten Miscellanea d'erudizione pisana (1905), die sich die Veröffentlichung urkundlicher Belege aus den pisaner Archiven zum Ziele setzt, bringt P. Pecchiai drei bisher unbekannte Dokumente über Giovanni Pisano aus dem Jahr 1295. Es ist denselben zu entnehmen, daß der Meister in diesem Jahre am Baptisterium arbeitete.

Da die Opera ihm seinen Gehalt von 45 Lire wegen Mangel an disponiblen Fonds nicht bezahlen konnte, überwies sie ihm ein Stück Land im Serchiotal als Eigentum. — Der gleiche Verfasser publiziert einen Notariatsakt vom 15. März 1298 über die Lotungen, die Giovanni Pisano im Verein mit zwei anderen Meistern am schiefen Turm vornahm, um dessen Gleichgewichtszustand festzulegen, auf daß in der Folge ein sicherer Anhalt zur Konstatierung dessen gegeben sei, ob eine Senkung zuungunsten der Stabilität des Bauwerks stattgefunden habe. Auch die von S. Barsotti mitgeteilten drei Urkunden beziehen sich auf Giovanni Pisano. Die erste vom 6. Juli 1295 ist eine Bestätigung über eine von ihm erhaltene Zahlung (wofür sie erfolgte, bleibt unbestimmt); die zweite vom 13. Februar 1299 ist ein Notariatsakt über den Verkauf von unbeweglichem Eigentum zugunsten Giovannis; die dritte endlich vom 1. März 1303 gibt den Vertrag zwischen ihm und Mona Parda, der Witwe Meisters Simon von Siena, wodurch sie ihren Sohn Andrea zu Giovanni für sechs Jahre in die Lehre gibt »ad murandum, intaglandum et alia facere que circa dictam artem fuerint facienda«. Es ist dies offenbar derselbe Lehrling, der in den Büchern der Dombauverwaltung von 1303 und den folgenden Jahren als »Andreuccius famulus magistri Johannis« vorkommt, und in dem Ciampi (und nach ihm auch Supino, Arte Pisana, Firenze 1904 pag. 152 u. 214) Andrea Pisano hat erkennen wollen. Da dieser der Sohn Ugolinos aus Pontedera war, so ist seine Identifikation mit unserm Andrea di Simone von Siena ausgeschlossen, und es ist auch das auf Grund dieser Indentifizierung angenommene Geburtsdatum vonca. 1290 gegenüber dem früher vermuteten (1273) nicht mehr aufrechtzuhalten.

Das Emporium bringt in seiner Nummer vom Juli 1905 einen Artikel von C. Airaghi über Giov. Gonnelli gen. il cieco da Gambassi (geb. 1610) — den letzten, seicentistischen Ausläufer der Robbiaschule, insofern er mit Vorliebe die zuerst von Giovanni della Robbia aufgebrachten Pietàgruppen bildet. Allerdings besteht ein Kardinalunterschied zwischen den Arbeiten der Robbiaschule und denen Gambassis darin, daß die Tongruppen des letzteren nur bemalt sind und der Glasur stets entbehren; aber in der Konzeption kennzeichnen sie sich wie auch die Altarwerke Gonnellis deutlich als von den Produktionen der Robbiaschule beeinflußt. Was wir von unserem Meister wissen, verdanken wir der kurzen Biographie, die Baldinucci, sein Zeitgenosse und persönlicher Bekannter, über ihn aufgezeichnet hat. Leider spricht er mehr über die Schicksale als über die Werke des Meisters. So ist man denn für die Aufstellung ihrer Liste bloß auf die Tradition angewiesen. Airaghi gibt als solche an: ein Basrelief des Presepio mit Lunette und Predella in

S. Maria Assunta zu Casole; vielfigurige Pietà in natürlicher Größe in der Compagnia di Croce zu Colle di Val d'Elsa; eine zweite Pietà ähnlicher Komposition in der Osservanza bei Siena; Altartafel der Madonna in trono mit vier Heiligen im Museum der Kathedrale zu Empoli; 7 Tonbildwerke in den Kapellen des Eremo di S. Vivaldo (bei S. Miniato al Tedesco) darunter eine Pietà, eine vielfigurige Ausgießung des hl. Geistes, eine Himmelfahrt Christi u. a. m. Nur zweifelnd führt Airaghi die Büste des hl. Bartolus im Pal. comunale von S. Gimignano und eine zweite über der Seitentür von S. Egidio, sowie die Statuen der hl. Hieronymus und Franz in S. Girolamo zu Vellosoli als Arbeiten Gonnellis an. Dagegen können wir seine Liste mit einer Grablegung in S. Giovanni in Sugana (bei S. Casciano) und einer Pietà (Maria mit der Leiche Christi im Schoße) in S. Giovanni in Valdarno, sowie mit der Statue des hl. Stefanus im Chor von S. Stefano al ponte zu Florenz (vom Baldinucci angeführt) vermehren. Die ihm neuerdings zugeschriebene Pietà im South Kensington Museum, aus einer Privatkapelle in Siena stammend (Fot. Lombardi 1136) halten wir für eine sienesische Arbeit vom Beginn des Cinquecento.

Im gleichen Heft des Emporium findet sich ein reichillustrierter Artikel von P. d'Achiardi über den in jüngster Zeit gut restaurierten Pal. Vitelleschi zu Corneto, die Gründung des kriegskundigen Kardinals Papst Eugens IV. († 1440). Jüngst in den Besitz der Stadtgemeinde übergegangen, wurde er durch die von Staatswegen durchgeführte Restauration vor dem drohenden Untergang bewahrt. Über die Wiederherstellungsarbeiten hat A. Avena im Februarheft 1905 der Rivista d'Italia eingehend berichtet.

Im Septemberheft der gleichen Zeitschrift gibt L. Marinelli, Oberstleutnant im Geniekorps, eine Studie über das Kastell von Imola, eine der berühmtesten Festungen des Mittelalters, die schon im Trecento die Angriffe Bernabò Viscontis (1351) und des Condottieren John Hawkwood (1376) siegreich abwies, später (1424) allerdings in den Besitz Filippo Maria Viscontis geriet, der ihr durch seinen Kriegsingenieur Danesio de Mayneri ihre heutige Gestalt geben ließ. In der Folge erwarb sie Sixtus IV von den Sforza um 40000 Dukaten und schenkte sie samt Imola und Forli seinem Nepoten Girolamo Riario, dessen heldenmütige Witwe sie 1499 an Cesare Borgia verlor. Zahlreiche Skizzen des Bauwerks und Illustrationen, die sich auf Caterina Sforza Riario beziehen, erhöhen das Interesse des Artikels. Das gleiche Heft bringt eine Reproduktion der kürzlich aus sieneser Privatbesitz für das Museo Nazionale von Florenz erworbenen Holzskulptur einer Sibylle (nicht Madonna, wie die Beischrift sagt!) eines charakteristischen

Werkes der sienesischen Bildnerei von der Wende des Trecento zum Quattrocento.

Im Oktoberheft endlich gibt G. Mezzanotte einen ausführlichen reichillustrierten Bericht über die auf der Ausstellung von Chieti vorgeführten Werke der abbruzzesischen Kunst. In den Bereich unseres Berichtes gehören davon vor allem die Goldschmiedearbeiten der abruzzesischen Künstler des Quattrocento, der Niccolò da Guardiagrele, Niccolò Pizzulo, Ciccarello di Francesco u. a. m., die in selten reicher Auswahl in ihren schönsten Produktionen vorgeführt waren (vgl. weiter oben zu L'Arte pag. 135 und 441). Es gehören dazu ferner mehrere Holzskulpturen: eine Madonna aus S. Demetrio zu Vestini aus romanischer Zeit, eine hl. Catharina, in ihrem Stil den Engelgestalten an den Grabmälern Tinos da Camaino nahestehend, eine sitzende Madonna (das Kind auf ihrem Schoße fehlt) aus S. Maria Mater Domini in Chieti, ein ausdrucksvolles Werk des reifen Quattrocento, endlich ein hl. Sebastian aus der Chiesa del Soccorso zu Aquila, eine Arbeit Silvestro Ariscolas vom Jahre 1478 (s. über den Meister unsere Notiz im Repertorium XVIII, 59). Die von den hervorragendsten Stücken der Ausstellung durch Ing. Gargiolli, den Vorstand der photographischen Anstalt des italienischen Unterrichtsministeriums angefertigten vorzüglichen Reproduktionen vermitteln nunmehr in erwünschter Weise die Kenntnis dieser bisher nur wenig bekannten Schätze.

In Arte italiana decorative e industriale für 1905 gibt G. Carotti (L'arco di Alfonso d'Aragona e di Ferrante I in Napoli p. 11 und p. 18), als Erläuterung der seinem Artikel beigegebenen Illustrationen eine kurze Rekapitulation der Geschichte des Baues auf Grund der bisher darüber veröffentlichten Forschungen.

A. Luxore (Le opere di Perin del Vaga e di Gian Bologna in Genova pp. 13) reproduziert in Begleitung eines erläuternden Textes in vortrefflichen Lichtdrucken einige der Bildwerke Giov.'s da Bologna, die er im Auftrage des Dogen Grimaldi für die Familienkapelle in S. Francesco di Castelletto ausführte und die nach der Niederlegung der Kirche in die Räume der Universität gelangten.

A. Melani (Ornamenti architettonici in Roma dal sec. XVI. al XVIII., pp. 41 und 50) bildet eine Anzahl der an Palästen und Kirchen Roms vorhandenen prachtvollen Wappenschilder, Tabernakel, Nischen, Fenster und Thürumrahmungen ab.

E. Fornoni (Il vecchio Palazzo dei Grataroli ora Maffeis a Bergamo, p. 53) gibt Aufnahmen dieses 1515 erbauten in seinen Details, namentlich denen des doppelgeschossigen Säulenhofes mit feinstem Geschmack ausgestatteten Hauses.

G. Carocci (Or S. Michele pag. 57, 74, 81) begleitet die Reproduktionen des berühmten Florentiner Stadtheiligtums mit einer zusammenfassenden Geschichte seines Baues und seiner Ausschmückung.

D. Santambrogio (Gli stalli del coro nella basilica di S. Ambrogio a Milano p. 68 und 72) reproduziert im wesentlichen seinen in der Zeitschrift „Il Politecnico" veröffentlichten Artikel (s. weiter oben), unter Beigabe einiger bildlichen Darstellungen.

G. Tesorone (Due antichi pavimenti di majolica nella chiesa di S. Anna dei Lombardi in Napoli p. 90) weist nach, daß die Majolikafußböden der Kapellen Mastrogiudici und Sangro in Monteoliveto erst aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts herrühren.

A. Annoni (Il monastero di S. Benedetto in Polirone pag. 99) gibt eine kurze Übersicht der Geschichte des Baudenkmals nach dem Buche Bellodis (Mantua 1905) und reproduziert das reiche Chorgestühl, wie das Wandgeschränk der Sakristei, letzteres eine Arbeit von Giov. Piantavigna aus Brescia, um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden.

Salv. Ferraro, La colonna del cereo pasquale di Gaeta, Napoli 1905, pag. 113, gibt eine genaue Beschreibung und Abbildung der 48 Reliefs an der berühmten Osterkerzensäule, deren eine Hälfte dem Leben Jesu, die andere dem des Märtyrers Erasmus, des Patrons der Kathedrale von Gaeta entnommen sind. Der Verfasser setzt das Werk an das Ende des 13. Jahrhunderts. Inschriftlich beglaubigt ist die Wiederherstellung des Glockenturms im Jahre 1279; damals — so nimmt Ferraro an — könnten auch an der Kathedrale selbst Arbeiten vorgenommen worden und bei dieser Gelegenheit die Osterkerzensäule entstanden sein. Seither wurde sie immer schon dem Beginn des Ducento zugewiesen. Ihr Künstler war allem nach ein bescheidener Werkmann aus Campanien. Ferraro weist ferner nach, wie er sich in der Komposition der einzelnen Szenen genau an die von Joh. Coniulo aus Gaeta (Mönch zu Montecassino, der 1118 als Gelasius II. den päpstlichen Thron bestieg) verfaßte Legende des hl. Erasmus gehalten habe. Nebenbei bemerkt hat unser Verfasser das Glück gehabt, den Originalkodex der Legende aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts in der Bibliothek von Montecassino aufzufinden. Bisher war er nur aus einer im 18. Jahrhundert gedruckten Edition von Cost. Caetani bekannt gewesen.

Raff. Foglietti, La Loggia dei Mercanti in Macerata, Macerata 1905 pag. 20 gibt die urkundliche Geschichte der Erbauung jener Loggia durch Giul. da Majano, die wir im Jahrbuch der K. pr. Kunstsammlungen 1905 Heft 1 auf Grund der uns vom Verfasser zur Verfügung gestellten dokumentarischen Zeugnisse dargestellt haben. Er berichtigt dabei ein

Versehen, das uns dabei unterlief: Der Oberstock der Loggia wurde schon 1505 erbaut und nicht erst 1581 durch Lattanzio Ventura. Er wurde berufen, um den Entwurf eines ähnlichen Baues zu geben, der am Pal. dello Studio (an der Stelle des heutigen Comunalpalastes gelegen) ausgeführt wurde.

V. E. Aleandri, Il duomo antico di Sanseverino Marche, Sanseverino 1905 pp. 39, gibt die Geschichte des im 10. Jahrhundert gegründeten, seither wiederholt umgebauten und um Mitte des vorigen Jahrhunderts wegen Baufälligkeit verlassenen Denkmals, das in den letzten Jahren wiederhergestellt und dem Kult zurückgegeben wurde. Von den Kunstwerken, die es einst schmückten, hat sich kaum mehr als das Chorgestühl erhalten, von D. Indivini (dem Schöpfer des Gestühls der Unterkirche zu Assisi) Ende des Quattrocento gearbeitet.

M. A. Raymondi, La Badia di Valvisciola, Velletri 1905 gibt die Geschichte der 1240 gegründeten berühmten Cistercienserabtei, bei Ninfa in den Sabinerbergen gelegen, bis auf ihre jüngste Wiederherstellung in unsern Tagen.

G. Capitò, Brunellesco e la cupola di S. Maria del Fiore, Milano 1905 pp. 35, behandelt die Riesenschöpfung Br.'s vom geschichtlichen und technischen Standpunkte, wobei er nicht über die Resultate Nardinis und Durm's hinausgelangt. Auch er sieht das Verdienst Br.'s darin, daß er einen schon im romanischen Stil gegebenen konstruktiven Baugedanken für die ungeheuern Verhältnisse des florentiner Baues anzuwenden bzw. zu entwickeln wagte.

G. Tomassetti, Il palazzo Vidoni in Roma, Roma 1905, gibt eine dankenswerte historische Monographie des nach Raffaels Entwurf erbauten Palastes, der leider bei den Regulierungsarbeiten der letzten Dezennien seine ursprüngliche harmonische Gestalt eingebüßt hat.

Das Jahrbuch der K. preuß. Kunstsammlungen, Bd. XXVI 1905, bringt diesmal an Beiträgen, die unsern Gegenstandskreis betreffen, nur des Berichterstatters Artikel: Giuliano da Majano in Macerata (S. 40—46). Es wird darin zuerst die sog. Loggia dei Mercanti auf dem Hauptplatz der Stadt als ein nach dem Entwurf des genannten Florentiners erbautes Denkmal erwiesen, das leider in der Folge durch Aufsetzen eines zweiten Stockwerkes verunstaltet ward (s. hierüber indes weiter oben das zu Raff. Fogliettis Publikation Ausgeführte).

Die Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XVI 1905, enthält einen Artikel von W. Rolfs über: Sigilgaita und die Flachbilder der Kanzel von Ravello (S. 93—98). Nach der darin entwickelten Ansicht des Verfassers wäre die bekannte Büste ein symbolisches Bildnis der Stadt

Ravello, die beiden Porträtreliefs unter dem Türbogen aber die Bildnisse Niccolo Ruffolos und seiner Gemahlin Sigilgaita.

W. Bode, Neue Forschungen über italienische Renaissancebronzen (S. 122—126), bespricht die neuen Kataloge der Bronzen des Louvre von G. Migeon und derjenigen des Kaiser-Friedrichs-Museums von Bode selbst.

F. Hermanin (S. 192—194) gibt einen illustrierten Bericht über die jüngst durchgeführte Restaurierung des päpstlichen Palastes mit seiner malerischen Loggia zu Viterbo.

In der Berliner Zeitschrift für Bauwesen, Bd. LV, 1905, finden wir eine eingehende Studie A. Zellers über die Schlösser von Bellinzona (S. 439—468). Der Verfasser gibt zuerst das Geschichtliche nach den Forschungen von E. Motta und R. Rahn, bespricht dann die Gesamtanlage der drei Schlösser und die wichtigsten Details ihrer Bauweise und beschreibt schließlich das Castello Grande, Cast. Corbaro und Cast. Montebelio, welch letzteres jüngst sehr sachgemäß zum Kantonalarchiv ausgebaut wurde.

J. Groeschel, S. Maria della Roccelletta (S. 625—644) verteidigt seine Datierung des Baues gegen die Einwendungen Strzygowskis und Priess' (s. Repertorium XXVIII, 274 und 284, XXIX, 64), worauf beide Autoren nochmals erwidern und zum Schluß Groeschel darauf seine Bemerkungen macht. Jede der Parteien beharrt betreffs ihrer Datierung des Denkmals bei ihrer Ansicht.

Im XII. Band (1905) der Monuments et Mémoires de la Fondation Piot macht Gaston Migeon zwei Neuerwerbungen des Louvre bekannt. Die eine ist ein Bronzefigürchen, seinem Stil und der Qualität der Patina nach aus den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts und wahrscheinlich aus Florenz stammend. Es stellt einen Opferknaben oder einen Hauslaren dar, u. z. in fast natürlicher Wiedergabe einer antiken Bronze des Neapler Museums (S. Reinach, Répertoire I, 495). — Das zweite Stück ist eine feinziselierte Silberplakette, eine Doublette des bisher als Unikum betrachteten Exemplars in Bronze der Sammlung Ch. Dreyfus. Die Darstellung zeigt im Vordergrund ein Wunder Christi in Gegenwart der 12 Apostel, im Hintergrund aber den fast ganz gleichen Renaissancetempel, dem wir auch auf dem Revers der 1462 datierten Medaille Pietros da Milano mit dem Doppelbildnis Königs René und seiner Gemahlin Jeanne von Laval begegnen, nur daß hier statt des Wunders Christi der König umgeben von seinen Höflingen dargestellt ist. Müntz und Dreyfus haben die Plakette für Caradosso in Anspruch genommen, während E. Molinier (Les Plaquettes, Paris 1886 t. I page 66) sie Pietro da Milano zuteilt. Dem widerspricht aber der Stil der figürlichen Komposition: sie ist von

den Tapetenkartons Raffaels offenbar beeinflußt, gehört also schon in den Beginn des Cinquecento. Migeon nimmt an, die ungemein fein durch ziselierte Silberplakette sei bestimmt gewesen, einen Überzug von transluzidem Email aufzunehmen und in eine kostbare Umrahmung von Gold gefaßt zu werden.

Die Gazette des beaux arts für 1905 bringt eine Folge von drei umfangreicheren Artikeln aus der Feder Emile Bertauxs über „Les artistes français au service des rois angevins de Naples". Der erste handelt von den französischen Goldschmieden und ihren Arbeiten, auf Grund der urkundlichen Quellen der süditalienischen Archive. Schon unter Karl II. von Anjou begegnen eine Reihe von Meistern französischer Abkunft, und von einer bedeutenden Schenkung des Königs aus den Jahren 1296—1298 an die Kirche S. Niccolo zu Bari hat sich im Schatz derselben nur noch ein Reliquienkreuz aus Goldbronze mit limousiner Emailschildern geschmückt erhalten. Auch das Hauptreliquiar des hl. Januarius im Dom zu Neapel ist eine Gabe Karls II., ausgeführt 1304—1306 durch einen seiner Goldschmiede, deren Namen uns Bertaux angibt (die Marmorbüste des Heiligen in der Solfatarakirche zu Puzzuoli ist eine Kopie der neapler Büste aus dem 14. Jahrhundert). Als letzter der französischen Goldschmiede kommt unter Robert und Johanna ein Jacques de Saint-Omer vor (+ 1349.) Nach ihm nehmen florentiner, sieneser und einheimische Meister den Platz der Ausländer in königlichen Diensten ein. Ihr Werk sind zwei Armreliquiare, die um 1335 für die Kapelle im Castelnuovo ausgeführt wurden und nach mancherlei Schicksalen in die Sammlung Spitzer gelangten. Aus ihr kam das eine an einen unbekannten Besitzer, während das andre (des hl. Ludwig von Toulouse) durch Schenkung dem Louvre zufiel.

Der zweite Artikel bespricht die Bauten der Anjous. Was die kriegerischen betrifft, so konnten sie sich auf die Erhaltung und Erweiterung der durch Friedrich II. und Manfred errichteten Kastelle beschränken. So ließ schon Karl I. in dem Schloß von Melfi ein königliches „Palatium" errichten und ähnliche Bauten in Lucera, Bari, Barletta und Brindisi ausführen. Ganz gehört ihm die Errichtung des Castelnuovo zu Neapel (1279—1283). Unter den von Karl I. beschäftigten Architekten nimmt Pierre d'Angicourt aus Beauvais den ersten Posten ein; neben ihm finden wir Pierre de Chaulnes und Jean de Toul. Trotzdem erreicht das Vorbild französischer Schloßbauten in Süditalien nicht in den Bauten Karls I. seinen Kulminationsspunkt, sondern schon in denen seines Vorgängers, Friedrichs II.

Im dritten Artikel führt uns der Verfasser die Sakralbauten der Anjous vor. Nachdem das auf dem Schlachtfelde von Benevent ge-

gründete Kloster, wie es scheint, nicht über die ersten Anfänge gediehen war, stiftete Karl I. zur Erinnerung an seinen Sieg über Manfred die Abtei Realvalle bei Boscoreale, und als Ex-voto für den Sieg über Konradin bei Tagliacozzo in der Nähe dieses Ortes das Kloster S. Maria della vittoria. Auch die Architekten dieser Bauten waren Franzosen, sowie sie auch durch französische Cistercienser bevölkert wurden. Die wenigen Reste die sich von beiden bis in die Gegenwart erhalten haben, bezeugen, daß beide Kirchen durchaus der Abtei von Fossanova in ihrer Planentwicklung folgten. Erst unter Karl II. sodann entstand über den Gräbern Konradins und Friedrichs von Österreich das Karmeliterkloster zu Neapel. Dagegen erbaute Karl I. an der Stelle einer schon vor dem 10. Jahrhundert bestehenden Kirche in derselben Stadt das Franziskanerkloster S. Lorenzo, das auch erst von seinem Sohne 1300 vollendet ward. Nur der Chor mit Umgang und Kapellenkranz, ganz nach dem Vorbild der Kathedrale von Beauvais gestaltet, hat noch seine ursprüngliche Gestalt bewahrt, der Rest ist einer Restauration im Jahre 1639 zum Opfer gefallen. Über den Erbauer geben die Urkunden keinen Aufschluß.

C. v. Fabriczy.

Malerei.

Italienische Malerei des 15.—18. Jahrhunderdts. Jahresübersicht 1905[1]).

I. Allgemeines.

(Galerien und Privatsammlungen, Ausstellungen etc.)

1. Sal. Reinach, Esquisse d'une histoire de la collection Campana. Revue archéologique IVe série, t. V, S. 56, 208, 222 (III.—V. Artikel). S. 222 über Bilder, die an die Akademie kamen, S. 237 ff. Verzeichnis der Städte, wohin Bilder gesandt wurden (vgl. s. v. Raphael).

2. D. René Ancel, O. S. B. Les tableaux de la reine Christine de Suède. La vente au régent d'Orléans. Mélanges d'archéol. et d'histoire XXVe année, S. 221. Die Verhandlungen mit den Erben des Princ. Livio Odescalchi, der 1696 die Sammlung von Pompeo Azzolini gekauft hatte, in den Jahren 1715—1721; Mitteilungen aus Briefen von Crozat und Kardinal Gualterio. Im Anhang Liste der Bilder, die Don Livio Odescalchi außerdem erworben hatte (Raphael,

1) Unter Ausschluß des Trecento, der Lombardei und des Piemont, deren Bearbeitung Dr. Suida übernommen hat. Die Arbeit der Durchsicht der italienischen Zeitschriften ist mir durch Cav. Morpurgo und die ihm unterstellten Beamten der Florentiner Nazional-Bibliothek sehr erleichtert worden.

u. a. die zwei Heiligen jetzt in Dulwich, Tizian, Rubens, Tintoretto, Palma, Sarto etc.).

3. Felix Becker, Die Galerie Speck von Sternburg. Zschr. f. bild. Kunst, N. F., 40, S. 264. Bilder von Cima, Francia, Solario, Raphael — Johanna von Aragonien —, Caroto u. a. des 17. Jhts.

4. J. P. Richter, Das Wallace Museum in London. Ebendort, S. 221. Der »Perseus und Andromeda« sei nicht von Tizian (Original in Petersburg), Sarto, 18 Belottos, 9 Guardis, Cima (hl. Katharina).

5. Herbert Cook, La Collection de Sir Fred. Cook, Visconte de Monserrate, à Richmond. Les Arts No. 44, Août. Fra Filippo, hl. Bernhard und Michael (vgl. Brief Fra Filippos an Gio. de Medici 1457), Botticelli, Tintoretto, Tizian, Barbarj (Christuskopf), P. della Francesca (?), weibl. Porträt, Perugino, Rondani.

6. G. Bernardini, I dipinti di scuola italiana nel museo nazionale del Louvre. Rivista d'Italia, a. VIII, Dec., S. 994 [unkritisch].

7. Marcel Nicolle, Les récentes acquisitions du musée du Louvre, 1902/4. Ecoles d'Italie. Rev. de l'art ancien et moderne, XVIII, S. 185. Werkstatt des Fra Filippo (Boccati?), zwei Cassoni von Bartol. di Francesco, hl. Familie von Bronzino, das (lange verschollene) Guastavillani-Altarbild von Francia, zwei bellineske Porträts (das Porträt des Gio. Mellini mit sehr interessanter Rückseite), Bordone, Bonifazio, Tiepolo — aus den Sammlungen Bossy, Conte de Vandeuil, Mme. de Nolleval.

8. Gaston Migeon, La Collection Chabrière Arlès. Les Arts, No. 39, Mars, S. 8. Replik der »Mona Lisa« in Petersburg, desco da parto mit Hochzeitsszene, florent. 15. Jahrh. [sienesisch].

9. Gust. Frizzoni, Osservazioni critiche intorno ad alcuni quadri delle Gallerie degli Uffizi e Pitti. Rassegna d' arte V, 84. Über Pordenone und Bern. Licinio, Bacchiacca, Vasari-Schule, Spagna, Botticini.

10. G. Bernardini, Le Gallerie dei quadri di Rovigo, Treviso, Udine. Bollettino Uffiziale del Ministero d. publica istruzione, a. XXXII, Vol. I, Supplem. al No. 12 (23 marzo).

11. Art. Jahn Rusconi, Les collections particulières d' Italie. II. Rev. de l' art ancien et moderne XVIII, S. 281. Die Sammlungen Colonna und Albani in Rom (Tura, Vivarini, Cotignola, Alunno, Signorelli (?), Perugino).

12. Ad. Venturi, La quadreria Sterbini in Roma. L'Arte VIII, S. 422. Sano di Pietro, Matteo di Giovanni u. a. Sienesen, Credi, Bacchiacca, Zaganelli, Dosso.

13. G. Carotti, Una nuova raccolta di opere d'arte. L'Arte VIII, S. 49. Mailand, Signori Grandi: Moretto, Previtali etc.

14. Th. von Frimmel, Aus der Sammlung Todesco. Blätter f. Gemäldekunde, I, Heft 8, Januar, S. 148. Tintoretto, Porträt eines Nobile; Tizian, Paul III (Kopie nach Neapel); Veronese, R. Marconi, bellineskes Bild; angeblicher Correggio, Otiositas, Kopie nach G. Reni.

15. Trésors d'arts en Russie, V, Heft 1: Grand Palais de Pavlovsk, G. Reni; Heft 3: Bilder der Grafen Bloudoff: Francia, florent. Schulbilder, Santa Croce, Garofalo, Bissolo; Heft 5: ebendort, Predella von Palmezzano u. hl. Familie (beide als vlämische Schule publ.); Heft 12: männl. Porträt d. Slg. Stchoukine.

16. José Ramón Mélida, Los Velázquez de la Casa de Villahermosa. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, tercera epoca, a. IX, S. 90. Im Palast der Familie in Madrid: Perugino, hl. Sebastian, Francia, Vermählg. d. hl. Katharina, Veronese, Verkündigg., Maratta, hl. Bruno etc.

17. V. V., Manuel Napoli y la coleción de cuadros del exconvento del Rosario (übertragen in die Akademie von S. Fernando). Ebendort S. 152: u. a. Tizian-Schule, Tintoretto, Veronese.

18. F. Mason Perkins, Pitture italiane nel Fogg Museum a Cambridge (Mass. U. S. A.). Rassegna d'arte V, S. 65. Fra Diamante, P. F. Fiorentino, Benvenuto di Giovanni, Alunno, Antoniazzo Romano, Art des Pintoricchio, Vivarini, Rondinelli, Fogolino.

19. F. Mason Perkins, Pitture italiane nella raccolta Johnson a Filadelfia (U. S. A.), ebendort S. 113, 129. a) Fra Angelico, Beisetzung d. Maria, Altarbild von Neri di Bicci, Uccello, weibl. Bildnis, P. F. Fiorentino, Art Pollaiuolo's, Madonna; Mainardi, Madonna m. Heiligen (früher Lucca, Gall. Mansi), Bartol. di Francesco, Schule Botticellis, Cassone m. Nastagia degli Onesti, Amico di Sandro (?), wahrsch. Giuliano de Medici [nein], Botticelli-Schule, Sellajo, P. di Cosimo, Porträt, angebl. Bildnis des Filelfo [Rosso], Matteo di Giovanni, Antoniazzo, Spagna, Art des Melozzo und Signorelli. b) Bart. Vivarini, Alvise, Crivelli (Pietà), Antonello, zwei Porträts, Carpaccio (?), mythol. Bild, Basaiti, versch. Bilder [2 Heilige Pseudobasaiti], Sebastiano, Bordone, Tintoretto, Bassano, Tiepolo, Guardi (12 Bilder), Moretto, Moroni (Porträt dat. 1547); Kopie nach Mantegna, Schule von Ferrara, L. Longhi, Fra Ghislandi.

20. Lewis Einstein et François Monod, Le Musée de la société historique de New York. Gazette d. B. Arts, 3. pér., 33, S. 414. Florent. Tondo, desco da parto aus Medici-Besitz, um 1459,

Cassone mit Triumph Caesars, Bronzino, Mazzolino, Art des Mantegna, Bordone, Cariani.

21. G. Frizzoni, La mostra d' arte retrospettiva del 1904 à Düsseldorf. Rass. d' arte V, S. 6. Filippino, Madonna (Kiel, Prof. Martius), Credi, Tondo (Bourgeois, jetzt P. Morgan), Zoppo, sign. Hieronymus, Girol. da Treviso d. J., Porträt (Tizian zugeschrieben).

22. Herbert Cook, Esposizione al Burlington Fine-Arts Club di Londra. L' Arte VIII, S. 129. Ercole Grandi oder Marco Meloni, Flucht nach Ägypten; A. Solario [?], Sebastian, Altarflügel; Raphael, Vierge aux candelabres.

23. The Burlington Fine-Arts Club. The Athenaeum No. 4075, 2. Dec., S. 769. Bilder von Lotto und aus dem Umkreis Giorgiones (Bildnis bei Col. Kemp, früher Doetsch, wahrscheinlich giorgionesker Basaiti); zwei mytholog. Bilder bei Conway, von einem Provinzkünstler, etwa Previtali.

24. C. J. Ff(oulkes), Notizie d' Inghilterra. Vendite della primavera. L' Arte VIII, S. 283, Slg. Capel-Cure, zwei Tafeln von Pordenone, von einem soffitto der Scuola di San Francesco ai Frari; Porträt von Basaiti, signiert; Bilder von B. Licinio, Polidoro, Schiavone etc., angebl. Lorenzo Veneziano, Farinato. Slg. Tweedmouth, Altarbild von Palmezzano 1532.

25. Vittorio Zippel, La mostra d' arte sacra a Trento. Archivio Trentino A. XX, S. 193. Bilder von Trentinern, so Girolamo da Trento, 2. Hälfte 15. Jht., Arbeiten von Padre Pozzo u. a. Signiertes Triptychon von Cecchino da Verona 1454 (Dom, Trient). Bilder Tizian, Cima zugeschrieben; Morone, S. Clara und Verkündigung, 1548; Schule Tintorettos, Ghirlandajo, Girol. Santacroce, Romanino, Bassani etc.

26. G. Frizzoni, Disegni di antichi maestri etc., Arte VIII, 64 und 241. Über Colvins Publikation der Oxfordzeichnungen. Vgl. auch Corr. Ricci, Rassegna d' arte V, S. 74.

27. Marcel Reymond, L' architecture des peintres aux premières années de la Renaissance. Revue de l' art ancien et moderne XVII, S. 41 und 137 (Masaccio bis Gozzoli).

28. J. Waterhouse, Painter's architecture. The Art Journal N. S. 44, S. 229, 301, 357 (Florentiner 15. Jht., Mantegna, Venezianer).

29. T. de Wyzewa, Le mouvement artistique à l' étranger. Revue de l' art ancien et moderne XVII, S. 67. Über Antonello da Saliba, Berlin (nach Brunelli, in L' Arte) und Melozzo, Gal. Corsini, Rom (nach Venturi).

30. Lodovico Frati, I pittori che coadiuvarono Ulisse Aldovrandi. Erudizione e Belle Arti (Carpi), N. S. II, S. 174.

Für die sieben Bände mit Tieren und Pflanzen der Universitäts-Bibliothek in Bologna waren u. a. tätig Lorenzo Benini aus Florenz, Cornelio Svinto aus Frankfurt, die beiden Ligozzi, Andrea Budino aus Trient, Pastorino de' Pastorini, viell. Pellegrino Tibaldi.

II. Venedig.

31. Pompeo Molmenti, La vita degli antichi artisti in Venezia. Nuova Antologia, IV. serie, vol. CXVI (della Serie CC), 16. Aprile, S. 607.

32. Gustav Ludwig, Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei. Jahrb. d. preuß. Kunstslgn. Beiheft zu Bd. XXVI, S. 1.

33. Th. von Frimmel, Die bevorstehende Versteigerung der Sammlung Alex. Fleischner in Wien. Blätter f. Gemäldekunde III, 6, 2. Herbstheft, S. 107. Porträt eines Gelehrten, Savoldo zugeschrieben (andere Arbeiten Savoldos Slg. Lotzbeck, München, Gr. Schönborn-Wiesentheid, Pommersfelden, Gall. Liechtenstein, Wien; viell. s. g. Gir. dai Libri, Budapest); Tintoretto, Leandro Bassano; Madonna viell. von Lazzaro Sebastiani.

34. I recenti acquisti delle RR. Gallerie di Venezia. Rass bibliografica d. arte italiana VIII, S. 1. Marescalchi, Schiavone, Tintoretto, Marieschi.

35. G. Sinigaglia, De' Vivarini pittori di Murano, Bergamo (vgl. Rezension in Bollettino d. Museo Civico di Padova VIII, S. 215: das Bild von 1451, das Brandolese erwähnt, ist nicht im Museo Civico; das Werk, das Crowe und Cavalcaselle dafür hielten, ist von Franc. de' Franceschi).

36. Carlo Aru, Un quadro di Bartolomeo Vivarini. L' Arte VIII, 105. Madonna, signiert, von 1470, im Pal. Comunale von Sassari (Kopie danach im Fogg Museum in Cambridge, Rass. d' arte V, Mai; s. o. No. 18).

38. Luigi Simeoni, La crocifissione di Jacopo Bellini, della cattedrale di Verona. Atti e Memorie dell' accademia di agricoltura . . . . di Verona, V. s., vol. V (LXXX dell' intera collezione), S. 29. Genaue, zeitgenössische Beschreibung des 1759 zerstörten Freskos, die uns eine richtigere Vorstellung davon gibt, als der Stich von Paolo Caliari, der das Original nicht mehr gesehen hat. Das Bild in Casa Albrizzi ein von dem Fresko unabhängiges Werk.

38. Ph. M. Halm, Eine Madonnenkomposition von Giovanni Bellini. Zschr. f. bild. K., N. F. 40, S. 238. Über ein Bild, früher im Besitz der Baronin Moltke in München, Madonna, mit segnen-

dem Kind, legt ihre Hand auf ein Buch; über die Inschrift des Stuttgarter Exemplars der gleichen Komposition [die Verf. falsch interpretiert].

39. Vitt. Aleandri, Documenti per la storia dell' arte nelle Marche. Rass. bibl. d. arte ital. VIII, S. 157. Dokument über ein Bild des Crivelli für S. Pietro degli Osservanti in Camerino, 1488, welches wohl 1502 bei Zerstörung des Konvents verloren gegangen sei (vgl. Nr. 146).

40. Rud. Burckhardt, Cima da Conegliano. Leipzig.

41. W. Bode, Carpaccios Bestattung Christi im Kaiser Friedrich-Museum. Jahrb. d. preuß. Kunstslgn. XXVI, S. 145. Provenienz Sammlung Canonici, Ferrara.

42. Pompeo Molmenti, Un quadro del Carpaccio nel Museo di Berlino. Fanfulla della Domenica, a. XXVII, N. 35 (27 Agosto).

43. Georg Gronau, Per la storia d' un quadro attribuito à Jacopo de' Barbarj. Rassegna d' arte V, S. 28. Das Doppelbildnis des Luca Pacioli und eines jungen Mannes in der Galerie von Neapel stammt aus dem Herzogspalast in Urbino. Die Attribution an Barbarj ist unhaltbar.

44. Una tempera del Bissolo? Ebendort, S. 16 Umschlagsblatt. In der Dorfkirche von Dosson (Treviso).

45. B. Berenson, Un dipinto del Catena. Ebendort S. 158. Verkündigung im Castello zu Carpi, verwandt dem Bild des Cima in London (Abb. Rassegna 1901, Juli).

46. Zu Benedetto Diana vgl. L' Arte VIII, S. 212: segnender Christus, signiert, angekauft für die Wallace Galerie (Abb. Arundel Club 1905).

47. Hans Ankwicz, Donato Veneziano. Repertorium XXVIII, S. 127. Liste der Bilder, die in zwei Gruppen geschieden werden; Nachweis von Entlehnungen aus Dürers großer Passion.

48. Roger E. Fry, On a painting by Antonio da Solario. Burlington Magazine, April, VII, No. XXV, S. 75. Kopf Joh. d. T. in der Schale, signiert, von 1508, bei Mr. Humphry Ward, London; in einem Mischstil zwischen Vivarini und der leonardesk-lombardischen Schule. [Jetzt im Besitz der Ambrosiana, Mailand.]

49. P. Landau, Giorgione. Berlin (Die Kunst n. 20).

50. Un quadro di Giorgione che ritorna a Padova dopo mezzo secolo. Rass. d' arte V, 4 (Umschlagsseite). Christus auf dem Weg nach Golgatha, von Ridolfi (I, S. 87) erwähnt, lange Zeit bei den Perazzolo, von denen es nach Treviso überführt wurde; jetzt wieder in Padua.

51. Malcolm Bell, Early works of Titian. London.

52. Ed. von Mayer, Die Seele Tizians. Esslingen (Führer zur Kunst 2).

53. Gust. Clausse, Les Farnèse peints par Titien. Paris [unkritisch].

54. E. Calzini, Tiziano e i Duchi d' Urbino. Rass. bibl. d' arte ital. VIII, S. 77. Auf Grund von Jahrbuch d. preuß. Kstslgn. Beiheft zu Bd. XXV.

55. Un quadro di Tiziano. Rass. d' arte V, S. 4 (Umschlagsseite). Grablegung Christi, in der Kapelle von Tzintzuntzan (?), Mexiko.

56. C. J. Holmes, A picture of St. Jerome attributed to Titian. Burlington Magazine, VII, No. XXV, S. 5'o. Landschaft mit hl. Hieronymus, bei Mr. W. J. Davies, Hereford; kompositionell identisch mit einem Boldrini zugeschriebenen Holzschnitt nach Tizian. Vielleicht das verschollene Bild von 1531.

57. A. Riese, Über die himml. und irdische Liebe. Frankf. Zeitg. vom 18. Juni. Hinweis auf das Epithalamium des Statius.

58. Fritz Rintelen, Tizians Porträt des Antonio Anselmi. Jahrbuch d. preuß. Kunstslgn. XXVI, S. 202. Auf der Rückseite signiert, von 1550; bei Minister von Dirksen, Berlin.

59. Cl. Phillips, The Ariosto of Titian. The Art Journal, N. S. 44 (67. year), S. 1. Es ist ein Werk Tizians, um 1505—1508, Inschrift spätere Zutat von Tizian selbst. Wahrscheinlich das von Vasari erwähnte Bildnis des Barbarigo.

60. Herb. Cook, The Ariosto in the National Gallery. The Athenaeum No. 4030, 21. Jan., S. 89. Das Bild muß von 1505—1508 sein, die Signatur läßt auf 1520 schließen. Es ist von Giorgione begonnen, bis etwa 1520 unvollendet geblieben. Der von Vasari erwähnte Barbarigo.

61. Archibald G. B. Russell, Titian's Ariosto. Burl. Magazine VI, No. XXIII, S. 412. Die Signatur um 1520 erneuert. Vf. bezweifelt, daß Giorgione an dem Bild gemalt hat.

62. Roger E. Fry, Pietro Aretino by Titian. Ebendort VII, No. XXIX, S. 344. Vielleicht das in drei Tagen gemalte Bildnis, das Marcolini besaß.

63. C. J. Ff(oulkes), Il ritratto di Pietro Aretino del Tiziano. L' Arte VIII, S. 386. Verf. spricht leise Zweifel aus.

64. G. Gronau, Tizians Bildnis des Pietro Aretino in London. Zschr. f. bild. Kunst N. F. 40, S. 294.

65. Aless. Luzio, Ancora i ritratti dell' Aretino. Marzocco X, No. 29 (16 luglio). Über die verschiedenen Porträts von Vasari,

Moretto, Salviati etc. Tizian malt ihn zuerst 1527 für die Gonzaga: das Bild stellte ihn nach einem Sonett Aretinos dar, wie er den Lorbeer zurückweist (vgl. Corr. Ricci, ebendort, No. 30, 23 luglio: der Stich von Hollar von 1649 scheine ihm nach Moretto, trotz der Unterschrift mit Tizians Namen).

66. Cl. Phillips, The Chigi Aretino. Art Journal N. S. 44, S. 261.

67. A Portrait by Titian. The Athenaeum No. 4053, 1. July, S. 24.

68. G. Gronau, Il ritratto di Giovanni delle bande nere, attribuito a Tiziano, nella Galleria degli Uffizi. Rivista d'arte III, S. 135. Nach Aretinos Briefen von 1545 von einem Maler Gian Paolo.

69. Herb. Cook, The portrait of Antonio Palma by Titian. Burl. Magazine VI, No. XXIV, S. 451. Die Palme in der Hand des männlichen Porträts in Dresden von 1561 deutet auf den Namen, der Farbenkasten auf den Beruf.

70. Herb. Cook, The true portrait of Laura de' Dianti, by Titian. Ebendort VII, No. XXX, S. 449. Das Bild in der Galerie Sir Fred. Cook, Richmond; 1599 im Besitz der Este, dann bei Kaiser Rudolf II, Christine von Schweden, d'Orléans, 1792 an Bankier Walker in Brüssel und danach in verschiedenem Besitz. Die Persönlichkeit durch Justi bestimmt. Es scheint das Gegenstück zu dem Alfons I. der Gal. Pitti zu sein.

71. G. Gr(onau), Zu Tizians Bildnis einer österreichischen Prinzessin. Repertorium XXVIII, S. 95.

72. Hermann Voß, Rembrandt und Tizian. Ebendort S. 156.

73. Gust. Frizzoni, La question de la date du »joueur de violon« de la collection Rothschild. Chronique des arts No. 31, 7 octobre, S. 260. Es ist ein frühes Werk. Die ersten drei Zahlen sind verdächtig; es kann nur zwischen 1510 und 1515 entstanden sein.

74. Th. von Frimmel, Ein Werk aus der Bonifazio-Gruppe in der Sammlung Gerstle zu Wien. Blätter f. Gemäldekunde II, 3, Juni S. 58. Madonna, das Kind anbetend, mit zwei Engeln, früher in Mailand, 1824 als Tizian gestochen, steht Bonifazio näher, als Polidoro, dem es Crowe und Cavalcaselle zuschreiben. Über Werke Polidoros in der Stiftsgalerie zu St. Florian und in Magdeburg.

75. Ruscus, Il Paris Bordone della Galleria Vaticana. Emporium XXII, Juli, S. 74. Der hl. Georg, aus Noale stammend; Inschrift über der echten, noch sichtbaren des Bordone gefälscht.

76. G. Frizzoni, Un capolavoro della pittura italiana degnamente rimessa in onore. Rassegna d' arte V, S. 181. Das Altarbild Bordones der Gal. Tadini in Lovere, aus S. Agostino in Crema. Selbstporträt Bordones im Museo Civico in Treviso.

77. Cesare Annibaldi, Illustrazione di alcune opere d' arte in Jesi. Castelplanio. Dokumente, bezüglich auf Lottos Bilder von 1512—1553 [schon früher anderweitig publiziert].

78. J. Kerr-Lawson, Porträt of Lorenzo Lotto by himself. Burl. Magazine VI, No. XXIV, S. 453. Das Bildnis des Mannes in drei Ansichten der Wiener Galerie; die Mittelfigur hält in der rechten Hand ein giuoco del lotto.

79. Mrs. Arthur Bell, Tintoretto. London, G. Newnes.

80. Zu Tintoretto, s. Rass. bibliogr. d. arte ital., VIII., S. 223: Rass. d' arte V, No. 11, 1 Umschlagsseite: Notiz über signiertes Bild der Madonna mit Engeln, in der Kirche Ognissanti in Feltre.

81. Un quadro del Tintoretto inc endiato. Rassegan d' arte V, S. 30. Porträt der Franc. Contarini, im Pal. Balbi-Valier in Venedig.

82. Mrs. Arthur Bell, P. Veronese. London, G. Newnes.

83. Bernhard Patzak, Unbekannte Fresken des Paolo Veronese. Repertorium XXVIII, S. 444. Reste an der Villa da Riva bei Zerman, ebendort an der Dorfkirche und in Kapellen.

84. Th. von Frimmel, Zu Baldissera d' Anna. Blätter f. Gemäldekunde III, 6, 2. Herbstheft, S. 121, Bilder in Venedig, Sta. Maria Formosa, in der Garnisonskirche in Brünn, acht Darstellungen aus dem Marienleben; das von Boschini erwähnte Bild in der Chiesa de' Servi wahrscheinlich in Wien, Akademie.

85. U. Monneret de Villard, Note su Pietro Longhi. Emporium XXI, März, S. 200. Zahlreiche Abbildungen nach Werken im Privatbesitz.

86. H. Ellen Browning, The Canaletto Collection at Castel Howard. Art Journal, N. S. 44, S. 340. Der Canaletto-Raum enthält dreizehn Bilder von C., elf von Marieschi; sie wurden in den Jahren 1734—1745 von dem Maler selbst erworben.

87. G. H. Simonson, Francesco Guardi. London, Methuen.

88. R. Paulucci de' Calboli, Il più grande paesista di Venezia. Nuova Antologia a. 40, Fasc. 809 (1 Sett.) S. 21. Auf Grund des Buches von Simonson.

III. Das venezianische Festland.

89. D. S. F., Illustrazione storico-artistica della chiesetta monumentale di S. Floriano in Forni di Sopra. Pagine Friu-

lane a. XVII, No. 10, Settembre 1906[2]). Triptychon des Andrea Bellunello von 1480. Fresken des Gio. Francesco di Tolmezzo von 1500 und Notizen über seine Arbeiten, sowie über Domenico da Tolmezzo (Bild von 1485 in Forno di Sotto).

90. Bartolla, Di una pala esistente nella chiesa parrocchiale di Povoletto. Ebendort No. 7 Marzo 1906 S. 108. Thronende Madonna mit Heiligen, wahrscheinlich das Bild, das der Maler Michele Almonio von Udine 1591 für die alte Kirche SS. Giacomo e Filippo ausgeführt hat.

91. Ruggero Zotti, Della vita e delle opere del pittore Andrea Bellunello. Ebendort S. 70 (1. Nov. 1905). Gb. um 1430, seit 1445 in San Vito, wo er bis zu seinem Tode 1494 lebt. Verzeichnis seiner Werke.

92. R. Zotti, Pomponio Amalteo, pittore del sec. XVI, sua vita, sue opere e suoi tempi. Udine.

93. Gius. Gerola, Per l' elenco delle opere dei pittori da Ponte. Atti d. R. Istituto Veneto di scienze, anno accad. 1905/6, t. LXV Pte. II. Behandelt die sechs eigentlichen Mitglieder der Familie, Francesco il vecchio, seinen Sohn Jacopo und dessen vier Söhne Francesco, Giovanni Battista, Leandro und Girolamo. Auch die Söhne der Schwester Marina und Enkel von Töchtern nennen sich Bassano und da Ponte. Verzeichnis der signierten und datierten Werke der eigentlichen da Ponte; Literatur über sie.

94. G. d. B., I testamenti di Francesco il giovane e di Gerolamo da Ponte. Bollettino d. Museo Civ. di Bassano II, 4, S. 103. Von 1587 resp. 1621. Auch andere Daten über die Familie.

95. A. Moschetti, La prima revisione delle pitture in Padova e nel territorio (1772—1793). Bollettino d. Museo Civico di Padova, VIII, S. 86. Kirchen S. Biagio, S. Canciano und Cappuccini.

96. Roger E. Fry, Mantegna as a mystic. Burl. Magazine VIII, No. XXXII, S. 87.

97. W. Suida, Bemerkungen über einige Meisterwerke. I. Andrea Mantegna. Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. 40, S. 190. Nach S. ist das männl. Porträt im Pal. Pitti Original [im gegenwärtigen Zustand nicht zu beurteilen].

98. Gius. Gerola, Un' opera ignorata di Bartolomeo Montagna. L' Arte VIII, S. 444. Madonna mit Joh. d. T. und Simone in der Chiesa parrocchiale di Cartigliano.

---

[2]) Der betreffende Jahrgang umfaßt 1905/06.

99. Zu Marcello Fogolino vgl. Archivio Trentino, XX, S. 71 Anm. 1: wird 1541 für Malereien anläßlich des Einzugs Karls V. in Trient bezahlt.

100. Gino Fogolari, Il ciclo dei mesi nella Torre dell' Aquila a Trento e la pittura di costume veronese del principio del Quattrocento. Tridentum VIII, 4 (giugno). In einem Saal des zweiten Stocks Darstellungen des Herrenlebens, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, veronesisch, vielleicht deutsch.

101. G. F. Hill, Pisanello. London, Duckworth.

102. A. M. H., Disegni recentemente scoperti al Museo Britannico. L' Arte VIII, S. 210. Zwei Zeichnungen Pisanellos und seiner Schule.

103. Lewis Einstein, An unknown portrait of Lorenzo de Medici. Burl. Magazine VII, No. XXVI, S. 142. Zeichnung im Recueil Vallardi des Louvre stelle Lorenzo als Jüngling dar [? das Blatt gehört der Pisanello-Schule an].

104. C. Cipolla, La chiesetta di S. Abondio presso San Bonifacio (Verona). Arte e Storia XXIV, S. 168. Anonyme Fresken des 15. Jahrhunderts.

105. Carlo Gamba, Paolo Morando detto il Cavazzola Rassegna d' arte V, S. 33. Kritische Besprechung seiner Werke; sein letztes datiertes Werk aus s. Todesjahr 1522. Verf. schreibt dem Cavazzola auch den s. g. Gattamelata in den Uffizien zu.

106. G. Frizzoni, A proposito del Cavazzola, Veronese Ebendort S. 56. Das weibl. Bildnis der Sammlung Morelli in Bergamo von diesem, nicht von Brusasorci, dem dagegen Bilder in den Sammlungen Ginoulhiac und Frizzoni angehören.

107. P. Sgulmero, Il trino-trittico di S. Maria della Scala in Verona. Per le nozze Simeoni-Colpi, Verona. Mittelbild von Girol. dai Libri und linker Flügel von Cavazzola in der National Gallery, r. Flügel, Sebastian, von Torbido, 1742 im Besitz von G. B. Cignaroli, verschollen (vgl. Blätter f. Gemäldekunde II, 7, S. 143).

108. Franc. Negri, La chiesa di San Domenico a Casal Monferrato. Il Rosario, Memorie Domenicane XXII (S. II, t. VII) S. 71. Über Fresko und Altarbild von Caroto.

109. Gius. Biadego, Della vita di Orlando Fiacco, pittore Veronese, e di alcune sue opere. Arte e Storia XXIV, S. 37. Geb. um 1530, noch als lebend genannt 1592. Über einige datierte Hauptwerke von ihm und Porträts im Museo Civico, darunter das von Vasari erwähnte des Astorre Baglioni.

110. Luigi Sette, Le pitture di S. Leonardo di Livignago. Tridentum VIII, S. 294. Unbedeutende Arbeiten vom Anfang des 15. Jahrhunderts.

111. F. Perotti Beno, Affreschi e sculture antiche esistenti nel circondario comunale di Avio. Ebendort S. 116. Wichtig besonders der wiederholt behandelte Zyklus im Castell' Avio.

112. Sac. P. Guerrini, L' Immacolata a Brescia. Rivista di scienze storiche, diretta da R. Majocchi, II, S. 225. Die um 1460 von Zenale gemalte Kapelle der Konzeption in San Francesco in Brescia wurde um 1539 durch Romanino u. a. neu gemalt; dieser malte damals auch Apsis und Hochaltarbild. Ebendort S. 305 über die Fresken des Andrea da Manerbio, eines Mitschülers Morettos bei Ferramola, in der Capp. della concezione in der Basilika S. Maria in Lovere.

113. Herb. Cook, The »Savoldo« in the National Gallery. Burl. Magazine VII, No. XXIX, S. 398. Die Anbetung des Kindes wahrscheinlich von Zuane da Brescia.

114. P. Lombardo, Lepanto. Il Rosario, Memorie domenicane XXII, S. 433. Über ein signiertes Bild des Gratius Cossal, datiert 1597, im Konvent von S. Croce di Bosco-Martinengo, auf den Sieg von Lepanto.

115. Zu Cariani vgl. Rassegna d' arte V. 79: männl. Bildnis voll signiert, jetzt Sammlung Thiem, San Remo.

IV. Ferrara, Parma, Bologna.

116. Ruscus, Nuovi acquisti della Galleria Borghese. Emporium XXII, Ottobre, S. 314. Bilder von Tura, Ortolano, Coltellini, Ercole (?) und dem Tura-Schüler Antonio Buonaccorio.

117. Corr. Ricci, Tavole sparse di un polittico di Cosimo Tura. Rassegna d' arte V, S. 145. Mittelbild der Madonna in Bergamo, 2 Heilige in Berlin, je einer im Louvre und den Uffizien; ursprünglich vielleicht das Polyptychon in San Luca in borgo in Ferrara.

118. L' Immacolata a Parma. Rivista di scienze storiche, diretta da R. Majocchi, II, S. 161. Über die für die Cappella della concezione in S. Francesco tätigen Maler Jacopo Loschi (1474), Filippo Mazzola und Francesco [Tacconi] da Cremona 1497, Anselmi (1532/3) und Rondani [vgl. Riccis Katalog von Parma, Anhang].

119. Laudedeo Testi, Simone dei Martinazzi, alias Simone delle Spade. L' Arte VIII, S. 367. Signiertes Bild von 1504 in Berlin, unsigniertes in der Steccata in Parma; Dokumente über sein Leben und Stammbaum.

120. E. Jacobsen, Quelques dessins inédits du Corrège. Gaz. d. Beaux-Arts IIIe pér., t. XXXIII, S. 21.

121. Corr. Ricci, Un disegno del Correggio. Rivista d' arte III, S. 172. Madonna bei S. Dubini, Mailand.

122. Don Luigi Bocconi, Per un affresco attribuito al Correggio. Erudizione e Belle arti N. S. a. II, Carpi 1904/5, S. 5, 42. Gegen A. Venturi: die Fresken des Frieses von Casa Strozzi Fontanelli in Reggio seien vielleicht von Giovanni Gerola da Fosdondo († Reggio 1557), dem u. a. Dekoration eines Saales in jenem Hause angehört.

123. Francesco Cavazza, Fenestroni e Cappelle in San Petronio di Bologna. Rassegna d' arte V, S. 161. U. a. über die Maler Francesco Lola aus Bologna (um 1430), Tomaso Garelli, der 1470 Malereien in der Kap. der hl. Brigida ausführen soll, die 1459 den Brüdern Bartolomeo und Giacomo Maineri übertragen worden waren; über Gio. Francesco da Rimini.

124. Sac. P. Masi — Sac. Fulvio Corsini, Affreschi scoperti à Cuna (Siena). Rassegna d' arte Senese I, S. 37. Über die Tätigkeit der Bologneser Maler Agostino di Marsilio und Michele Lambertini, die 1447 und 1450 an den Malereien in der Apsis von San Giovanni tätig sind (vgl. No. 237).

125. P. Schubring, Der hl. Hieronymus von Marco Zoppo (kunsthist. Ausstellung Düsseldorf 1904). Ztschr. f. christl. Kunst XVIII, S. 225. Bes. Freih. von Brenken in Wever; ähnlich dem Bild bei Gust. Frizzoni [jetzt Bologna, Galerie].

126. Arduino Colasanti, Una tavola di Francesco Francia. Rassegna d' arte V, S. 188. S. Rochus, signiert von 1502, Privatbesitz in Neapel [aus der Chiesa della morte in Bologna; Guida dell' Ascoso S. 279].

127. E. Calzini, Per un quadro del Francia. Rass. bibliogr. d. arte ital. VIII, S. 4. Darbringung im Tempel in der Pinakothek in Cesena, aus der Madonna al Monte daselbst; dort noch der Originalrahmen mit kleinem Tondo des Eccehomo von Francia.

128. Zu Francia vgl. Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per le prov. Modenesi S. V, vol. IV, S. 285: das Bild von Francia aus Sta. Cecilia bei Modena 1537 nach Sta. Margherita übertragen, jetzt Berliner Galerie.

129. E. Jacobsen, I seguaci del Francia e del Costa in Bologna. L' Arte VIII, S. 81.

130. C. von Fabriczy, Un taccuino di Amico Aspertini. Ebendort S. 401. Skizzenbuch im Schloß Wolfegg, 29 Blätter nach der

Antike, nach 1516, zwei andere Bücher im British Museum. Verzeichnis seiner Werke.

131. L. Dimier, Les Origines de la peinture française. Les Arts, Avril/Juin, No. 40/1, S. 18 resp. 30. Bes. über Arbeiten des Primaticcio und Niccolo dell' Abbate.

132. Robert Eisler, An unknown frescowork by Guido Reni. Burl. Magazine, VII, No. XXVIII, S. 313. Putten in der Loggia des Pal. Rospigliosi in Rom, gemalt 1609.

133. Zur bolognesischen Schule des 17. Jahrhunderts s. Blätter f. Gemäldekunde II, 7, Winterheft, S. 137: Bilder in der Sammlung F. v. Stefenelli, Graz.

134. Th. v. Frimmel, Einige Werke des Carlo Cignani. Ebendort II, 6, 2, Herbstheft, S. 125. Sammlg. Lichtmann, Wien; Gal. Mannheim; Versteigerung Widerhofer, Wien.

135. Th. v. Frimmel, Ein Bildnis von Ubaldo Gandolfi. Ebendort II, 2, Maiheft S. 44. Slg. F. von Stefenelli, Hietzing, weibl. Porträt, signiert.

V. Romagna und Marken.

136. Antonio Muñoz, Il nuovo quadro di Melozzo da Forli nella galleria nazionale di Roma. Fanfulla della domenica, a XXVII, 22 genn. S. Sebastian mit Stiftern, aus den Sale conciliari der Chiesa della Pace, woselbst sich eine Sebastianskapelle befindet. Sixtus IV hat die Kirche 1483 restauriert.

137. Pietro d' Achiardi, Un quadro sconosciuto di Melozzo da Forli. Arte VIII, S. 120. St. Fabian im Besitz von Sr. Pio Fabri in Rom.

138. C. Jocelyne Ffoulkes, Una tavola di M. Palmezzano. Rass. bibl. d. arte ital. VIII, S. 90. Madonna m. Heiligen, signiert, von 1532, aus der Sammlung Lord Tweedmouth, verkauft an Mr. Erskine.

139. Guido Cagnola, Una nuova opera di Giovanni Francesco da Rimini. Rass. d' arte V, S. 127. Madonna mit zwei Engeln bei Cantoni in Mailand (vgl. C. J. Ff[oulkes], L' Arte VIII, S. 212: das Bild von 1461, früher Cantoni, jetzt Salting. Aus der Galerie Hercolani in Bologna).

140. Ercole Scatassa, Giovanni Francesco da Rimini. Rass. bibl. d. arte ital. VIII, S. 137 (vgl. S. 211). Er hat einen Sohn Francesco, gleichfalls Maler, der 1470 in Urbino ansässig ist.

141. E. Calzini, Gli affreschi nel refettorio della Malatestiana a Cesena. L' Arte VIII, S. 52. Zwei Fresken, in grüner Erdfarbe, im alten Refektorium von S. Francesco.

142. E. Calzini, Maestro Giovanni del Sega di Forli pittore. Rass. bibl. d. arte ital. VIII, S. 11. Tätig hauptsächlich in Forli und im Dienste des Alberto Pio, gest. 1527.

143. Pietro Beltrami, L' atto d' abiura dell' eretico faentino G. B. Bertucci. La Romagna a. II, S. 341. Die Abschwörung des Malers Bertucci von seinen häretischen Ansichten fand 1569 statt; er wurde zu lebenslänglichem Kerker verurteilt.

144. Diego Angeli, L' arte marchigiana all' esposizione di Macerato. L' Italia moderna III, No. XXXV, S. 12.

145. E. Calzini, L' antica arte marchigiana all' esposizione di Macerata. Rass. bibl. d. arte italiana VIII, S. 129 u. 177; L' Arte VIII, S. 462.

146. Vitt. Aleandri, Documenti per la storia dell' arte nelle Marche (secolo XV). Rass. bibl. d. arte ital. VIII, S. 149. Über die Maler Paolo da Visso (1453), Giacomo di Cola da Camerino (1455) und Carlo Crivelli (1488). Vgl. Nr. 39.

147. Carlo Astolfi, Di un frate marchigiano pittore quattrocentista e suoi dipinti a M. Vidon, Combatte e Collina. Le Marche illustrate nella storia (Fano) V, S. 278. Signiertes Triptychon von Fra Marino d' Angelo di Santa Vittoria, 1438; Fragmente in Collina; Madonna des Jacopo Agnelli di Patrignone; Bilder des Pagani.

148. Arduino Colasanti, La tavola di Vittorio Crivelli in Fallerone. Rassegna d' Arte V, S. 157. Anbetung des Kindes in S. Fortunato, wahrscheinlich von 1489.

149. E. Calzini, A proposito di due pitture di Timoteo Viti. L' Arte VIII, S. 281. Über die Bilder in der Sakristei des Doms von Urbino, Stiftung des Bischofs Arrivabene, 1504/05, und in Sant' Angelo in Cagli um 1518/9.

150. A. Vernarecci, Un affresco di Timoteo Viti à Fossombrone? Il Gazzettino di Fano 10. Dicembre (nach Le Marche V, S. 372). Kreuzigung im bischöflichen Palast, ausgeführt 1493 für den Bischof Girol. Santucci. Über Fresken in einer Kapelle in S. Aldebrando.

151. Julia Cartwright, Raphael. The popular library of art, London, Duckworth.

152. A. R. Dryhurst, Raphael. London, Dryhurst.. Vergl. auch No. 207.

152a. O. Fischel, Raffael als Zeichner. Das Museum VIII, S. 49.

152b. A. Groner, Raphaels Disputa. Straßburg, Heitz.

153. S. Reinach, Esquisse d' une histoire de la collection Campana. Revue archéol. IV Sér., t. V, S. 356. Über die Replik der »Madonna von Vallombrosa«, die Campana besaß, und die sich jetzt im Museum in Genf befindet; angeblich das im 17. Jahrhundert in Vallombrosa befindliche Bild. Es weicht in verschiedenen Dingen von dem Bild in der Tribuna der Uffizien ab, das zudem 1547 im Pal. Nasi schwer beschädigt wurde. Doch ist nach Ricci das Bild aus Vallombrosa im Depot der Uffizien.

154. L. Hourticq, Un amateur de curiosités sous Louis XIV (C. Henry de Loménie, Comte de Brienne). Gaz. d. B.-Arts, IIIe pér., t. 33, S. 238. Über die kleine hl. Familie Raphaels, die von ihm in den Besitz des Königs gekommen ist.

155. E. Durand-Grèville, Trois portraits méconnues de la jeunesse de Raphael. Revue de l' art ancien et moderne XVII, S. 377. Jünglingsporträt (Francesco Maria della Rovere) im Pal. Pitti, um 1501, und die Bildnisse Guidobaldos und der Elisabetta Gonzaga ebendort, resp. in den Uffizien [die beiden letzteren gewiß nicht von R.]

156. E. Durand-Gréville, Un portrait indûment rétiré à Raphael. La Pseudo-Fornarina des Offices. Ebendort XVIII, S. 313. [Verf. übersieht, daß die Zuschreibung der s. g. Fornarina in der Tribuna an Raphael erst verhältnismäßig neuen Datums ist; sie geht auf Puccini, Direktor der Galerie um 1800, zurück. Zuvor hatte das Bild Giorgione geheißen].

157. E. Gerspach, Les bordures des actes des apôtres tapisseries d' après Raphael. Atti del Congresso di scienze storiche, Rom, VII, S. 315.

158. Carlotta Brinckmann, Die Instandsetzung der Raffael-Teppiche. Museumskunde I, S. 34.

159. Carlo Astolfi, Di Durante Nobili e di suo padre, pittore lucchese. Rass. bibl. d. arte ital. VIII, S. 7. Tätig in Caldarola, Mogliano, Ripatransone, Macerata bis 1573; von seinem Vater Bilder von 1513 und 1540.

160. Carlo Grigioni, I dipinti di S. Maria del Carmine a Ripatransone. Ebendort S. 145. Von Simone de Magistris und Gio. Francesco von Caldarola, von denen signierte Bilder in Esanatoglia und Matelica (vgl. ebendort S. 193).

161. A. Vernarecci, La chiesa del Rosario in Fossombrone. Il Rosario, Memorie domenicane XXII, S. 450. Für die Kirche, geweiht 1590, malten Baroccio (dessen Bild verloren), Cav. Diamantini, Fed. Zuccaro u. a. Jetzt noch dort Bilder von Zuccaro und Terenzo Terenzi 1607.

162. Ans. Anselmi, Un secondo quadro del Barocci a Senigallia. Rass. bibl. d. arte ital. VIII, S. 140. Gemalt für die Fraternità del Rosario 1588—1591, jetzt in S. Rocco. Die Mysteriumsbilder von Antonio Viviani.

163. E. Scatassa, Artisti che lavorarono in Urbino nei secoli XVI, XVII, XVIII. Ebendort S. 53 u. 99. Über Maler vom Anfang des 17. Jahrhunderts.

164. E. Scatassa, Un' accademia di belle arti in Urbino nel sec. XVII. Le Marche V, S. 274. Stiftung eines Arciprete Olivieri 1659, 1670 eingegangen. Über den Maler Abramo Perotti.

165. C. Mariotti, Il testamento di Ludovico Trasi. Rass. bibl. d. arte ital. VIII: S. 51. Maler von Ascoli, Schüler von Sacchi, Testament 1694.

VI. Florenz.

166. A. Chiappelli, Pagine d' antica arte Fiorentina. Florenz. U. a. über Masaccio e Filippino; Fra Filippo.

166a. G. Gronau, Florentiner Monumentalmalerei im späteren Quattrocento. Das Museum VIII, S. 45.

167. G. Carocci, I tabernacoli di Firenze. Arte e Storia XXIV, S. 7, 27, 56 u. 87.

168. A. von Beckerath, Über einige Zeichnungen florentinischer Maler im K. Kupferstich-Kabinett in Berlin. Repertorium XXVIII, S. 104.

169. O. Sirén, Florentinska tecknare under Hög renässansen. Nordisk Tidskrift S. 107 und 165. Abbildungen von Zeichnungen in Stockholm.

170. B. Berenson, Due quadri inediti di Staggia. Rassegna d' arte V, S. 9. Maria Egiziaca von den Brüdern Pollajuolo (vgl. Marzocco X, No. 6—9, 5—26 Febr.); Madonna mit Engeln von Jacopo Rosselli Franchi. Andere Arbeiten desselben.

171. Gio. Poggi, Masolino e la Compagnia della Croce in Empoli. Rivista d' arte III, S. 46. Zahlung von 1424 für Ausmalung der Kapelle der Compagnia. — Dokument über Altarbild von Cigoli 1607, jetzt Pal. Pitti.

172. Gaston Sortais, Masaccio et la chapelle Brancacci à Florence. Etudes publiées par des pères de la compagnie de Jésus, 1 August (nach Monatshefte S. 188).

172a. G. Gronau. Masaccio. Das Museum VIII, S. 41.

173. Camille G. Picaret, Notes sur un tableau de Fra Angelico. La roue symbolique. Mél. d' archéol. et d' histoire a. XXV, S. 329. Bild der Florent. Akademie, auf Grund einer Vision

Ezechiels, kombiniert mit einer Stelle aus dem Kommentar des hl. Gregor dazu.

173a. Zu Fra Angelico vgl. Revue de l'art chrétien Ve Serie t. I, S. 104 (Dominikanerporträts).

174. R. H. Cust, Gli affreschi di Benozzo Gozzoli e della sua scuola a Castelfiorentino. Rassegna d' arte V, S. 149. Kapelle der Madonna della Tosse von 1484; Tabernakel della Visitazione (S. Chiara).

175. Lionel Cust & Herbert P. Horne, The story of Simon Magus, part of a predella painting by Benozzo Gozzoli. Burl. Magazine VII, No. XXIX, S. 377. In Buckingham Palace, früher bei W. Ottley; gehört mit den Tafeln in der Brera und bei R. Kann zu dem Altarbild der National Gallery von 1461. Geschichte des Bildes.

176. G. Sordini, La tomba di Fra Filippo Lippi nel duomo di Spoleto. L'Illustratore Fiorentino, compilato da G. Carocci, N. S. Vol. II, S. 134.

177. Herbert P. Horne, Andrea del Castagno. Part. I. His early life. Part. II. The early works of Andrea. Burl. Magazine VII, No. XXV, S. 66, No. XXVII, S. 222. Kritik der Angaben Milanesis über Jahr und Ort der Geburt; Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit. Fresken in Sta. Apollonia.

178. Odoardo H. Giglioli, L' arte di A. del Castagno. Emporium XXI, S. 114. U. a. erstmalige Abbildung des Kruzifixus im Hof von Sta. Maria degli Angeli. Anhang von Dokumenten.

179. Odoardo H. Giglioli, A proposito di una tavola di Andrea del Castagno nella chiesa di S. Miniato fra le torri. Rivista d' arte III, S. 89. Zahlung für ein Altarbild 1450.

180. Odoardo H. Giglioli, Le pitture di Andrea del Castagno e di Alessio Baldovinetti per la chiesa di Sant' Egidio. Ebendort S. 206. Dokument von 1451, das den Anfang der Malereien Castagnos bezeichnet; 1453 sind sie nicht vollendet; 1461 übernimmt Baldovinetti ein unvollendetes Fresko des Dom. Veneziano.

181. Jaques Mesnil, La cappella del miracolo in S. Ambrogio e una tavola di Alesso Baldovinetti. Ebendort S. 86. Zahlungen für ein Altarbild 1470—1473, dann 1485; hier auch Graffione genannt.

182. Herbert P. Horne, A newly discovered altarpiece by Alesso Baldovinetti. Burl. Magazine VIII, No. XXXI, S. 51. Das Altarbild in S. Ambrogio, 1481 entfernt. 1485 übernahm Baldovinetti, an den Platz des Tabernakels eine Geburt Christi zu malen; Zahlungen an Graffione.

183. C. von Fabriczy, Aus dem Gedenkbuch Francesco Baldovinettis. Repertorium XXVIII, S. 539. Begonnen 1514, mit Notizen über Alesso.

184. Zu Giusto d' Andrea v. Odoardo H. Giglioli, Rivista d' arte III, S. 269. Dokument von 1466, bezüglich der Fresken in Santa Maria in Peretola.

185. B. Berenson, Una annunciazione del Pesellino. Rassegna d' arte V, S. 42. Bei Sir Herbert Parry, Highnam Court.

186. Herbert P. Horne, Il Graffione. Burl. Magazine VIII, No. XXXIII, S. 189. Das Innocentifresko nicht von ihm. Dokumente; arbeitet 1485 für Baldovinetti an der Tafel in S. Ambrogio. Verf. schreibt ihm die Anbetung des Kindes hier zu, ferner das Trinitätsbild in Sto. Spirito [?].

187. G. P(oggi), Neri di Bicci e Giuliano da Majano. Riv. d' arte III, S. 128. Aus dem libro di ricordi des Neri, Notizen 1461 bis 1466.

188. Jodoco del Badia, Lettera d' Antonio del Pollajuolo a Virgilio Orsini del 14 luglio 1494. Ebendort S. 125. Neuabdruck des Briefes aus Rom.

189. Maud Cruttwell, Quattro portate del catasto e della decima fatte da Antonio Pollajolo, dal fratello Giovanni e da Jacopo loro padre. L' Arte VIII, S. 381. Aus den Jahren 1457 bis 1498.

190. Jacques Mesnil, Botticelli, les Pollajuoli et Verrocchio. Rivista d' arte III, S. 4 u. 35. Botticelli hat nicht das Atelier der Pollajuoli besucht; das drei-Erzengel-Bild der Akademie entstand vor 1467; kann von Botticini nicht sein, ist vielmehr von Verrocchio.

191. J. Cartwright, The life and art of Sandro Botticelli. London, Duckworth.

192. Jacques Mesnil, Botticelli à Rome. Rivista d' arte III, S. 112. Eingehende Kritik von Steinmanns erstem Band; über Botticellis römischen Aufenthalt. Zweifel an der Derelitta; die Verkündigung der Gal. Barberini Schulwerk.

193. Boloz Antoniewicz, Das Rätsel der »derelitta«. Bulletin int. de l' acad. d. Sciences de Cracovie S. 8 (nach L' Arte VIII, S. 313 und Riv. d' arte III, S. 133). Es stelle Lukrezia nach der Vergewaltigung dar und sei ein Werk des Filippino.

194. G. Joseph Kern, Eine perspektivische Konstruktion bei Sandro Botticelli. Jahrb. d. preuß. Kunstslgn. XXVI, S. 137. Über das Tondo mit den leuchtertragenden Engeln in Berlin.

195. G. Varenne, Sandro Botticelli et les différents aspects de son oeuvre. L' art 793 (nach Monatshefte 1906, S. 15).

196. B. Berenson, Due ritratti fiorentini del Quattrocento. Rassegna d' arte V, S. 177. Männl. Porträt von Rosselli, Sammlung Spiridion, Paris; Jünglingsbildnis von Botticini im kgl. Schloß in Stockholm.

197. Gio. Poggi, Della tavola di Francesco di Giovanni Botticini per la Compagnia di S. Andrea d' Empoli. Rivista d' arte III, S. 258. Vollständiger Abdruck der Dokumente von 1483 bis 1504.

198. E. Kühnel, Documenti relativi alla storia della tavola degli Arcangioli nell' Accademia di Belle Arti. Ebendort S. 199. Das Bild sei Stiftung eines gewissen Paolo Bramanti; die älteren Dokumente (1467) beziehen sich auf ein früheres Bild.

199. Jacques Mesnil, Encore le Tobie et les archanges de l' Académie des Beaux-Arts. Ebendort S. 228. Versuch, Kühnels Gründe zu widerlegen; das Bild sei vor 1467 entstanden. Dokument über ein Bild des Sogliani, 1522.

200. Roger E. Fry, On a Florentine picture of the nativity. Burl. Magazine VII, No. XXV, S. 70. Großes Altarbild der Geburt mit Heiligen und Stiftern aus der Verrocchio-Schule, bei Mr. W. Stogden, Harrow.

201. P. G. Konody, Filippino Lippi. London, Newnes.

202. P. Schubring, Die Madonna Strozzi von Filippino Lippi (Kunsthist. Ausstellg. in Düsseldorf 1904). Zeitschr. f. christl. Kunst. XVIII, S. 97. Madonna in der Slng. Martius, Kiel, für die Strozzi um 1485 gemalt.

203. W. Schmidt, Notiz zu Lorenzo di Credi. Repertorium XXVIII, S. 143. Eine Studie zu der Leonardo zugeschriebenen Münchener Madonna in den Uffizien.

204. P. Schubring, Die Himmelfahrt des hl. Ludwig von Lorenzo di Credi (Düsseld. Ausstellg. 1904). Ztschr. f. christl. Kunst XVIII, S. 129. Tondo der Slg. Bourgeois (jetzt P. Morgan), etwa 1485—1490, stellt wohl nicht den hl. Ludwig dar.

205. Carlo Gamba, Una tavola di Piero di Cosimo à Borgo San Lorenzo. Rivista d' arte III, S. 253. Madonna mit Heiligen und Engeln in der Chiesa del Crocifisso.

206. William Rankin, Due importanti pitture di Piero di Cosimo al Museo Metropolitano d' arte di New York. Rassegna d' arte V, S. 25. Cassoni mit bacchantischen Szenen.

207. Giulio Carotti, Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello, Mailand.

207a. Raccolta Vinciana... di Milano. Fascicolo I. Mailand. Enthält 1. Bibliografia Vinciana 1901 bis zur Gegenwart. 2. Über die

Schenkung Leonardoscher Handschriften durch Gal. Arconati an die Ambrosiana (1637). 3. Mailändische Worte im Codex Atlanticus. (Vgl. auch Fasciolo II, 1906, woselbst weitere Literaturangaben.)

208. J. Lada, Ein unvollendetes Werk Leonardo da Vincis. Biblioteca Warszawska, Februar (nach Monatshefte S. 95). Über das Sforzadenkmal.

208a. Luca Beltrami, Il ritratto di Beatrice d' Este di Leonardo da Vinci alla Biblioteca Ambrosiana di Milano. Nozze Barzini-Pesavento. Mailand.

209. Luca Beltrami, Il Musicista di Leonardo da Vinci. Corriere della Sera 22. Decembre. Das männl. Porträt der Ambrosiana stelle vielleicht nach dem wiederaufgedeckten Musikblatt Francesco Gaffurio dar. Vgl. dazu

210. E. M(otta) in Arch. storico per la città . . . di Lodi, a. XXIV, S. 188. Daten über Gaffuri, geb. 1451.

211. Luca Beltrami, Leonardo da Vinci e gli affreschi della villa Medici à Frascarolo. Prealpina illustrata (Varese), III, S. 3. Malereien der Campi im Palast der Medici di Marignano, mit Benutzung der Karikaturen Leonardos.

212. Edm. Solmi, Nuovi studj sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci. Atti e Memorie d. R. Accad. Virgiliana di Mantova 1904/5, S. 3.

213. Mario Baratta, Curiosità Vinciane. Turin (Piccola biblioteca di scienze moderne No. 103).

214. Mario Baratta, L. da Vinci negli studj per la navigazione dell' Arno. Bollett. d. società geografica italiana, Ott. Nov.

215. Hans Klaiber, L. da Vincis Stellung in der Geschichte der Physiognomik und Mimik. Repertorium XXVIII, S. 321.

216. M. Holl, Ein Biologe aus der Wende des XV. Jahrhunderts. Leonardo da Vinci. Graz.

217. P. Duhem, Albert de Saxe et Léonard de Vinci. Bulletin italien V, S. 1 und 113.

218. P. Duhem, L. de Vinci et Villalpand. Ebendort S. 237.

219. P. Duhem, L. da Vinci et Bernardino Baldi. Ebendort S. 313.

220. D. Santambrogio, Sopra una singolare sentenza latina di Leonardo da Vinci. Riv. di scienze storiche II, S. 19. Die Stelle (Richter No. 1198) findet sich unter der Büste des Erzbischofs Serafino da Squillace in der Kathedrale von Otranto wieder.

220a. Ernst Steinmann. Die sixtinische Kapelle. II. Michelangelo. München.

221. Zu Fra Bartolomeo, vgl. Il Rosario, Memorie Domenicane, XXII, S. 472: Krönung Mariä im Santuario della Querce bei Viterbo, vollendet von Fra Paolino.

222. Fritz Knapp, Andrea del Sarto und die Zeichnung des Cinquecento. Halle a. S.

223. New York. Un »Andrea del Sarto«. Rassegna d' arte V, 4 (2. Umschlagsseite). Hl. Familie, von P. Morgan für das Metropolitan Museum erworben.

224. Corr. Ricci, Un disegno di Andrea del Sarto per la tavola di Poppi, ora à Pitti (n. 123). Rivista d' arte III, S. 142. Rötelzeichnung in Neapel für die hl. Katharina.

225. Odoardo H. Giglioli, Il San Giovanni Evangelista ed il San Michele dipinti da Pontormo per la chiesa di San Michele a Pontormo presso Empoli. Ebendort S. 146. Notiz über Restauration von 1680; zwei Studien Pontormos in den Uffizien.

226. H. Geisenheimer, Le pitture di Alessandro Allori nel refettorio di S. Maria Novella. Ebendort S. 93. Fresko der Mannalese an Ort und Stelle (1597); dazu gehörig das Abendmahl von 1584, jetzt im Depot von San Salvi.

227. Carlo Carnesecchi, Un ritratto femminile di Alessandro Allori. Ebendort S. 17. Zahlung für ein Porträt der Maria Salviati 1597.

VII. Toskana. Verschiedene Städte. Siena.

228. Ubaldo Mazzini, Documenti d' arte toscana in Liguria. Bollettino storico Pistojese, a. VII, S. 119. Bernardino di Antonio di Ser Antonio, detto del Signoraccio, aus Pistoja (Vater des Fra Paolino tätig in Spezia 1517/8; über den Maler Francesco Riccomanni, tätig 1530 für S. Vito.

229. Ugo Scoti-Bertinelli, Giorgio Vasari scrittore. Pisa. (Vgl. die Anzeige von W. Kallab, kunstgeschichtliche Anzeigen, redigiert von Fr. Wickhoff, No. 4, S. 111).

230. Raff. Scipione Maffei, Zaccaria Zacchi pittore e scultore volterrano. Volterra.

231. Luise M. Richter, Die Ausstellungen alter sienesischer Kunst in London und Siena. Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XVI, S. 99.

232. M. Mengozzi, Il Monte dei Paschi. Lavori artistici. Siena. Darin über ein fünfteiliges Fresko, dessen Mittelteil von Benvenuto di Giovanni 1481; Wölfinnen und Putten von Matteo Balducci. Notizen über den Sodoma-Schüler Lorenzo Rustici (1572), Arcangelo di Leonardo Salimbeni, die beiden Vanni, Aless. Casolani.

233. Corr. Ricci, Volterra. Pitture Senesi. Rassegna d' arte Senese a. I, S. 23. Bilder von Taddeo di Bartolo, Benvenuto di Giovanni (Dokument von 1442, wonach Bild in San Michele ursprünglich dem Priamo di Maestro Piero da Siena übertragen wird); Sposalizio von Sodoma in Casa Ricciarelli.

234. F. Mason Perkins, Pitture Senesi negli Stati Uniti. Ebendort S. 74. Boston, Museum of fine arts: Bilder von Bartolo di Maestro Fredi, Sano di Pietro, Cozzarelli, Girolamo di Pietro; bei E. P. Warren; Mrs. Gardner (Lippo Memmi, Taddeo Bartoli); Cambridge, Fogg Museum, Altarbild von Benv. di Giovanni; New Haven, Sammlung Jarves, zahlreiche sienes. Bilder von Bartolo di Maestro Fredi bis Beccafumi; New York, Metropolitan Museum, Historical Society; Sammlung Wiedener bei Filadelfia.

235. B. Berenson, Tesori artistici in un villaggio dilapidato della provincia di Grosseto. Rassegna d' arte V, S. 102. In Paganico Fresken von Bartolo di Maestro Fredi, Altarbild des Andrea di Niccolo, Ziborium mit Bildern von Riccio.

236. Gaston Migeon, La collection de M. G. Chalandon. Les Arts No. 43, Juin, S. 17. Zwei Bilder von Sassetta aus der Franziskuslegende, toter Christus von Benvenuto di Giovanni etc.

237. P. Masi-Fulvio Corsini, Affreschi scoperti a Cuna. Rassegna d' arte Senese I, S. 37. Heiligenköpfe; in Cuna waren u. a. tätig Carlo di Giovanni, Girolamo di Benvenuto u. einige Bolognesen (vgl. No. 124).

238. Lucy Olcott, Scoperte e primizie artistiche. Rassegna d' arte V, S. 29. Triptychon in S. Agostino in Asciano, vielleicht von Giovanni di Pietro.

239. Roger Fry, A note on Giovanni di Paolo. Burlington Magazine VI, No. XXII, S. 312: Bild Johannes d. T. in der Sammlung Carvalho, Paris; Miniaturen bei Mr. Yates Thompson; über andere Bilder desselben in England.

239a. Zu Giovanni di Paolo vgl. Revue de l' art chrétien Ve pér. t. I., S. 114 (fünfteiliges Altarbild von 1445, in den Uffizien).

240. P. Rossi, Una tavola di Neroccio. Rassegna d' arte Senese I, S. 34. Signiertes Altarbild von 1496 in der Pieve della SS. Annunziata in Montisi.

241. Un nuovo dipinto nella Pinacoteca di Siena. Ebendort S. 113. Fresko von Benvenuto di Giovanni, aus dem Ex-Konvent degli Umiliati.

242. M. Logan, Due dipinti inediti di Matteo da Siena. Rassegna d' arte V, S. 49. Polyptychon im Dom von Borgo San

Bald darauf wurde es aber an das Landeskonservatorium geschickt und dort hinter dem Rücken des Landeskonservators mit einem schönen neuen roten Hintergrunde versehen. Noch ein paar Jahre, und auch an diesem Bilde wird kein alter Pinselstrich mehr zu sehen sein. Denn wenn solche Bilder an Ort und Stelle bleiben, erfordern sie infolge des stetigen Temperaturwechsels in unseren Kirchen immer neue Wiederherstellungen, und kein Mensch kann dafür garantieren, daß diese in dezenter Weise ausgeführt werden[19]. Ob nun der Maler dieser Predella Jakob Acker ist, oder ob wir dessen Hand unter der Übermalung eines der übrigen Bilder vorauszusetzen haben, weiß ich nicht. Seitdem fast der ganze Altar übermalt ist, hat er natürlich seinen Wert verloren, und es lohnt sich nicht mehr, ihn aufzusuchen. Ich halte es nach dem ungefähr zu erkennenden Habitus der Figuren nicht für unmöglich, daß auch Stocker an der Arbeit beteiligt war. Dann würde ein Zusammenarbeiten des wahrscheinlich älteren Acker mit dem jüngeren Stocker anzunehmen sein.

In der evangelischen Kirche des benachbarten Ersingen befindet sich ebenfalls ein Altar, der (von Keppler) auf Acker zurückgeführt wird, offenbar weil er im Stil dem von Rißtissen ähnlich ist: Plastisches Mittelstück mit Madonna und mehreren Heiligen, auf den Flügeln in Malerei links Nikolaus und Erasmus, rechts Martin und Georg, außen die Verkündigung, auf der Predella Christus zwischen den zwölf Aposteln. Nur die letzteren sind gut, die übrigen Bilder schlecht restauriert, so daß kein alter Pinselstrich mehr zu erkennen ist. Ein jüngstes Gericht auf der Rückseite ist ganz überschmiert. Auch dieses Bild lohnt es sich nicht mehr aufzusuchen.

Während Stocker in diesen Fällen nur als Mitarbeiter eines älteren Malers in Betracht kommen kann, hat er sonst, wie es scheint, seine Kompagniegeschäfte meistens mit jüngeren Künstlern gemacht. Das klassische Beispiel dafür ist der große Altar der Klosterkirche von Blaubeuren, der von jeher den Kennern der altschwäbischen Malerei viel Kopfzerbrechen verursacht hat. Ich kann auf dieses prachtvolle und umfangreiche Werk hier nicht in extenso eingehen, zumal wir ohne Zweifel eine genaue Analyse desselben in den in Vorbereitung befindlichen Arbeiten über Zeitblom erwarten dürfen. Ich möchte nur betonen, daß seit unserer genaueren Kenntnis Stockers die Frage nach dem oder den Urhebern dieses Werkes in ein neues Stadium getreten ist. Die früheren Hypothesen in bezug auf die Teilnahme verschiedener Künstler daran findet man in der Übersicht zusammengestellt, die

[19]) Überdies ist das besagte Bild nach seiner Restauration nicht an seine ursprüngliche Stelle zurückgebracht, sondern an die Orgelempore versetzt worden. Das nennt man dann die alten Bilder in ihrer ursprünglichen Umgebung belassen!

Max Bach der photographischen Publikation von Baur vorausgeschickt hat[20]). Danach sind bisher nicht weniger als sechs Maler genannt worden: Hans Acker (auf Grund eines angeblichen Monogramms, das sich aus *H* und *A* zusammensetzt), Jörg Stocker, Friedrich Herlin, Martin Schaffner, Bernhard Strigel und vor allen Dingen Zeitblom. Für den ersten Eindruck ist der Stil des letzteren ohne Zweifel der am meisten durchschlagende, und man begreift wohl, daß z. B. R. Vischer den Altar im wesentlichen ihm zugeschrieben hat. Bei genauerer Vergleichung stellt sich aber heraus, daß wir es hier mit einer Kompagniearbeit zu tun haben, bei der es ohne urkundliche Daten schwer ist, den eigentlich führenden Meister, der den Auftrag bekommen hat, zu ermitteln. Es ist nicht nötig, anzunehmen, daß die verschiedenen Teilnehmer als Gesellen in der Werkstatt des Unternehmers tätig gewesen sind. Ebensogut kann man sich die Entstehung so vorstellen, daß der führende Meister die verschiedenen Tafeln, und zwar zum Teil nach ihrer inhaltlichen Zusammengehörigkeit gruppiert, an selbständige Meister in Auftrag gab. Die Entstehung fällt in die 90er Jahre des 15. Jahrhunderts. Damals war Zeitblom längst selbständig. Es ist deshalb ausgeschlossen, daß er, wenn ein älterer Künstler den Auftrag erhielt, in der Stellung eines Gesellen bei diesem gearbeitet hätte. Eher könnte man annehmen, daß ihm der Auftrag für das Ganze geworden sei, und daß er bei der Ausführung verschiedene, vielleicht auch ältere Künstler beschäftigt habe.

Unter diesen glaube ich nun Jörg Stocker mit Bestimmtheit zu erkennen. Von ihm stammen meiner Meinung nach: Zacharias im Tempel, die Heimsuchung, das Martyrium des Johannes, Salome, die der Herodias das Haupt des Täufers überreicht, die Bestattung seines Leichnams und die Deposition seines Hauptes. Man wird in diesen Bildern alle Züge wiederfinden, die ich oben als für Stocker charakteristisch nach seinen nachweislichen Werken aufgeführt habe. Die verschiedenen Gesellen Stockers, die hier mitgeholfen haben, kann ich bisher noch nicht unterscheiden. Daß zu ihnen auch Schaffner gehört, ist angesichts der Tatsache, daß er 1496 Stocker bei den Ennetacher Bildern unterstützt hat, sehr wahrscheinlich.

Von Zeitblom dagegen sind ganz sicher: die Halbfiguren der Evangelisten mit dem Lamm auf den Türen der Predella, das Ecce agnus dei (Johannes, der auf Christus weist), die Taufe Christi im Jordan, Johannis Strafpredigt vor Herodes und die Gefangennahme des Johannes. Dagegen scheint er die Szenen, wo Johannes einen älteren Mann tauft, die Be-

[20]) Der Hochaltar und das Gestühl im Chor der Klosterkirche zu Blaubeuren, herausgegeben v. Karl Baur, ohne Jahr. Verlag der Fr. Mangoldschen Buchhandlung in Blaubeuren.

heran. Er macht den Eindruck eines Unternehmers, in dessen Werkstatt die Plastik ebenso wie die Malerei ausgeübt und manch großes Altarwerk fertig gestellt wurde, wobei natürlich jüngere Künstler in größerer Zahl beschäftigt werden mußten. Danach dürfte ihm in der Geschichte der schwäbischen Malerei eine ähnliche Rolle zukommen wie dem Wolgemut in der der fränkischen, und man würde sich nicht wundern, wenn aus seiner Werkstatt auch außer Schaffner noch andere tüchtige Maler der jüngeren Generation hervorgegangen wären. Daß er auf diese einen starken stilistischen Einfluß ausgeübt habe, würde man darum nicht notwendig voraussetzen müssen. Schaffner z. B. hat sehr wenig von ihm angenommen, und wenn sein Name sich nicht auf einem Bilde Stockers fände, so würde kein Mensch auf den Gedanken kommen, ihn als einen Schüler des letzteren zu bezeichnen.

Eine bisher völlig rätselhafte Figur in der schwäbischen Kunstgeschichte ist Jacob Acker. Man wirft mit diesem Namen von alters her um sich, als handele es sich um eine künstlerisch deutlich erkennbare Persönlichkeit. Davon kann aber nicht die Rede sein. Von seinem Leben wissen wir (nach freundlicher Mitteilung Dr. Müllers) nur folgendes: In den Jahrbüchern (Jahresrechnungen) des Pfarrkirchen-Baupflege-Amts steht nuter 1461/62: Gemain ußgeben: Item 3 ß dem jungen Acker von ains glaß wegen uff fritag nauch Oßwald im lxl. jar. 1466: Gemain ußgeben: Item ij U. x ß dem aggker von den dry gleser zu machen in dem klain stüblin uff fritag nach omnium sanctorum. 1471—1472 Antwerklüten Iren lun: Item dem Jacob Acker gelihen iiii fl. uff fritag nauch viti Im lxxj Jar un mer Im gelihen v fl. uff fritag nauch viti Im lxxj jar. Item Im mer xxx v ß und ward gar bezalt uff Dornstag vor anthoni Im l xx ii jar. Daraus geht also nur hervor, daß es einen älteren und einen jüngeren Acker gab, daß der letztere Jakob hieß und in den Jahren 1461—1472 für die Stadt Ulm beschäftigt war, besonders mit dem Zeichnen oder Herstellen von Glasgemälden. Den älteren Ulmer Lokalforschern müssen noch mehr Notizen zur Verfügung gestanden haben. Grüneisen und Mauch (Ulms Kunstleben im Mittelalter 1840 S. 41) kennen eine ganze Familie des Namens. Hans und Peter Acker (1430—1460) wären danach Brüder gewesen, Michael Acker soll im Jahre 1446 begegnen, Hans im Jahre 1441 das Kruzifix am ehemaligen Göcklinger Tor ausgeführt haben. Jakob Acker hätte im Jahre 1473 die Orgelflügel im Münster gemalt, welche jedoch bei der Einführung der Reformation zerstört worden sind. In den Verhandlungen des Ulmer Vereins für Kunst und Altertum II, S. 20 (1844) wird zum erstenmal der Altar in der Gottesackerkirche zu Rißtissen südlich von Ulm mit der von 1483 stammenden Inschrift Jakob Ackers erwähnt, und ebendort Neue Reihe III (1871) S. 8 wird die Vermutung ausgesprochen, daß ein Zeichen auf dem Altar von Blaubeuren dasjenige Ackers sei. Auch Hassler

(Ulms Kunstgeschichte im Mittelalter S. 119) machte auf die Altarflügel von Rißtissen aufmerksam und wollte danach in Acker einen dem Zeitblom und Schüchlin zwar nicht ebenbürtigen, aber doch keineswegs unbedeutenden Meister erkennen, von dem vielleicht auch der heilige Veit und die heilige Ursula in der Sammlung vaterländischer Altertümer zu Stuttgart stammten, und der auch an dem Blaubeurener Altar mitgearbeitet habe. Keppler endlich (Württembergs Kunstaltertümer S. 26, 75, 76 u. 80) schreibt dem Acker von Ulm sogar vier Werke frageweise zu: vier Passionsdarstellungen des Hochaltars der Kirche St. Alban in Mettenberg, acht (neuerdings von Hauser restaurierte) Passionsbilder in Munderkingen, einen Altar in Ersingen und den erwähnten Altar der katholischen S. Leonhards-Kapelle auf dem Gottesacker von Rißtissen OA. Ehingen. Von diesen Werken haben die beiden ersteren nichts mit Acker zu tun. Bezeichnet ist nur das letzte (an der rechten Schmalseite in gotischer Minuskel), und zwar: Ich. iacob. acker ma/ler. von. ulm hon. disse. dafel gemacht. uf / des. hailligen kruiz. tag. am herpsst Anno dni m cccc lxxxiij iar.

Aber auch hier ist es jetzt so gut wie unmöglich, die Hand Ackers festzustellen, da fast alle Malereien des Altars völlig verrestauriert, d. h. übermalt sind. Ich vermute sogar, daß sie schon vor der Restauration verschiedene Hände zeigten. Der plastische Mittelschrein ist in ganz anderem Stil gehalten als die Malereien der Flügel (Innen die Heiligen Agnes, Margaretha, Ursula, Brigitta, außen S. Leonhard, Georg, Martin und ein Heiliger mit Kerze) und der Predella (Christus und die Apostel). Auch diese gehen wieder im Stil gar nicht zusammen, die männlichen Figuren sind sicher von anderer Hand als die weiblichen, die vordere Predella stimmt wieder mit diesen gar nicht überein. Endlich ist auf der Rückseite ein handwerksmäßiges jüngstes Gericht und darunter eine Predella mit der Halbfigur des Schmerzensmannes zwischen Maria und Johannes angebracht, die im Stil gar nichts miteinander und mit den übrigen Bildern zu tun haben. Ich glaube, vom plastischen Mittelschrein abgesehen, schon den Proportionen und der Zeichnung der Figuren nach mindestens fünf Hände unterscheiden zu können, doch sind mir die meisten derselben ganz gleichgültig, da sich fast keines dieser Bilder in seinem ursprünglichen Zustande erhalten hat.

Das einzige leidlich intakte Stück des Altars ist die Predella der Rückseite, der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes in Halbfiguren. Sie gehört einem etwas handwerksmäßigen Nachfolger des Multscher an, der an dem Altar wahrscheinlich weiter nichts als dieses Stück gemalt hat. Im Sommer 1905 machte ich den Pfarrer darauf aufmerksam, daß sich bei diesem Bilde Farbstücke vom Grunde loslösten, und erbot mich, seine Restauration in Stuttgart zu überwachen.

Regierung gelangte, muß ein jugendlich aussehender Herr gewesen sein, wie uns das Hanauer Reliefporträt zur Genüge zeigt. Ein Beweis, daß das Gothaer Bild für ein Verlobungsbild Reinhards IV. und der Katharina von Schwarzburg zu halten sei, ist nicht zu erbringen; viel wahrscheinlicher erscheint es mir, daß beide als ein in inniger Liebe sich zugetanes Ehepaar aufzufassen sind. Die jugendlichen Züge des Mannes sprechen nicht dagegen, ebensowenig die Inschrift der Spruchbänder. Ihre Deutung wird trotz aller Versuche nie volle Klarheit bringen, so lange wir den zugrunde liegenden Vorgang nicht kennen. Vielleicht handelte es sich um eine vorübergehende Trübung des ehelichen Glückes, auf die Versöhnung und ein Austausch von Liebesbeweisen erfolgten. Für die Annahme der Darstellung eines Ehepaares spricht die Zeitbestimmung des Bildes, nach welcher seine Entstehung wohl nach 1500, d. h. in die Regierungszeit Reinhards, fallen muß. Als ein redender Zeuge für meine Ansicht kann das unter der Mitte des oberen Bildrandes angebrachte Hanauer Wappen gelten. Bei dem familiären Charakter der Bildnisse und ihrer nichts weniger als repräsentativen Auffassung genügte schon der einfache Hanauer Wappenschild, wobei wohl der alte, hier etwas variierte Spruch: a potiori fit delineatio Anwendung gefunden haben mag. Andernfalls würde das große quadrierte Wappen von Hanau-Münzenberg angebracht worden sein, und es hätte dann auch sicherlich das von Schwarzburg nicht fehlen dürfen. Gebhardt wurde freilich gerade durch das einseitige Wappen verleitet, in dem jungen Manne den unverheirateten Grafen Ludwig von Hanau-Lichtenberg und in der Frauengestalt eine Wappenlose, eine Bürgerliche, zu erblicken.

Ich glaube hinreichende Anhaltspunkte gefunden zu haben, um die Frage, wen das Gothaer Liebespaar darstelle, bestimmt dahin zu beantworten, es sind Graf Reinhard IV. von Hanau-Münzenberg und seine Gemahlin Katharina, geb. Gräfin von Schwarzburg.

Zu Nicolaus von Neufchatel.

In der Versteigerung Helbing, München 28. April 1907, kam unter 464 ein männliches Bildnis vor, Brustbild in Lebensgröße. Dasselbe galt als »Unbekannt«, ist aber meiner Überzeugung nach eine (zeitgenössische) Kopie nach einem mir nicht vorgekommenen, vielleicht verlorenen Bilde des Nicolaus von Neufchatel. Gegenwärtig besitzt es der Kunstantiquar S. Lämmle in München. Es stellt zufolge der Inschrift den seiner Zeit berühmten Nürnberger Goldschmied Hans Lencker vor. (Vgl. über ihn die vortreffliche Studie von Marc Rosenberg in der Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereines, 1894, p. 93 f.) Die Inschrift lautet:

D. Iohannis Lenckeri Civis et
Avrifabri
Olim Norinbergæ Celebratis.
1585.

Darunter ist ein kleines, an einem scheinbaren Nagel hängendes Wappen gemalt, ohne Zweifel des Dargestellten selbst. Der Ausgabe der »Perspectiva« des Lencker, Nürnberg 1617, ist ein Kupferstich von Lucas Kilian mit der Jahreszahl 1616 beigegeben; derselbe ist ohne Zweifel nach dem Original und nicht etwa nach unserer Kopie genommen, und zwar von der Gegenseite, dreiviertel nach links. Lencker machte 1550 sein Meisterstück, wurde 1551 Bürger von Nürnberg und starb 28. November 1585.

Wilh. Schmidt.

Umrahmung beträgt bei Reinhard 105, bei Katharina 107 cm und die Breite 43 resp. 41 cm. Der Erhaltungszustand läßt zu wünschen übrig, die Hände von Katharina fehlen, und ihr Gesicht hat derartig Not gelitten, daß man es ikonographisch leider nicht verwerten kann. Ein gelbbrauner Anstrich von Ölfarbe bedeckt das Ganze. Das Ehepaar ist kniend dargestellt, der Graf mit Rücksicht auf seine hohe Stellung in der Rüstung, und die Gräfin wegen der Heiligkeit des Ortes in einem hochschließenden Kleide und mit einer Halskette mit anhängendem Kreuze. Die über und neben den beiden befindlichen Spruchbänder sind im Zusammenhange nicht mehr zu entziffern und enthielten anscheinend einen Spruch aus der Bibel. Die über einer jeden Figur angebrachten Inschriften lauten:

Reinhart grave zu Hanawe und her zu Mintzenburg.

Katerina geborn grevin van Swartzburck und grevin zu Hanauwe.

Einen besonderen künstlerischen Wert besitzen die Reliefs nicht, sie verraten eine mehr handwerksmäßige Herstellung. Wahrscheinlich wurden sie von einem Bildschnitzer aus dem nahen Seligenstadt angefertigt, von dem noch Rechnungen aus dem Jahre 1508 für drei gelieferte Altarfiguren vorhanden sind (Winkler, a. a. O. S. 112, An. 2).

Die auffallendste Übereinstimmung des Gothaer Liebespaares mit den Hanauer Reliefbildnissen ist die gleiche Haltung der Körper bei einer Wiedergabe eines jeden Gesichtes in Dreiviertelprofil. Beide Männer, in offenem, wallendem Haare, sehen nach rechts, die Frauen in hoher, Kinn und Hals freilassender Haube blicken nach links. Selbst die Haltung der Arme zeigt eine Ähnlichkeit, die bei dem Gothaer Paare jedoch nur auf der dem Beschauer zugewandten Seite vorhanden ist. Die Frauen haben die Vorderarme im rechten Winkel gebeugt, während die Männer sie im spitzen Winkel erheben, der auf dem Relief zum Gebet und der andere zum Umfassen der Quaste. Die Gesichtszüge Reinhards IV. mit dem überaus zierlichen Munde wurden vom Holzschnitzer jugendlich dargestellt und sie werden unter Berücksichtigung ihrer Läsionen und des Fehlens der einstigen Bemalung denen des Gemäldes auch ziemlich ähnlich gewesen sein. Das linke Auge auf dem Relief hat den gleichen sinnenden Ausdruck wie auf dem Bilde, wohingegen der Blick des rechten Auges infolge Beschädigung seines Unterlides ein total anderer wurde. In manchem war jedoch der Plastiker durch seine Technik genötigt, auf die Erzielung anderer künstlerischer Ausdrucksmittel als der Maler bedacht zu sein, wie wir ganz besonders in der Behandlung des Haares beobachten können. Während auf dem Gemälde die braunen Locken des Mannes in gekräuselten Wellenlinien herabhängen, so wurden sie unter dem Schnitzmesser in eine Fülle tiefer, auf die Schultern fallender Ringel-

locken verwandelt. Der Rosenkranz im Haare auf dem Gemälde erhielt eine der ernsteren Situation angepaßte Umänderung in eine gewundene, perlenbesetzte Schnur. Wie schon bemerkt, ist das Gesicht Katharinas derartig ramponiert, daß man auf jeden Ähnlichkeitsnachweis mit dem Gothaer Bilde verzichten muß. Daß es aber einen höheren Grad von Schönheit beanspruchen darf, erkennen wir noch aus einem Siegel, das die Hanauer Zeichenakademie besitzt (abgebildet bei Suchier, a. a. O. Fig. 17 b). Die Kleidung beider Frauen mit ihren weiten Ärmeln und den knitterigen Bruchfalten stimmt völlig überein. Nicht unwesentlich erscheint mir ein Vergleich der Spruchbänder der Holzskulpturen mit denen des Gemäldes. Während letztere mehr oberhalb und seitlich der Köpfe sich winden und eine Art Bekrönung bilden, so dienten jene dem Holzplastiker auch noch dazu, den freien Raum, der durch das Knien seiner Figuren auf deren Rückenseite entstanden war, auszufüllen. Die Grundformen seiner Spruchbänder stimmen mit denen des Gemäldes überein, nur mußte er sie seiner Technik anpassen und gleichzeitig auch dem ihm erteilten Auftrage Rechnung tragen. Die in der Scheitellinie eines jeden der Männer nach dem oberen Bildrande ausbiegende Bandschleife entspricht auf dem Chorstuhle der des Bildes vollständig; die sich zu beiden Seiten anschließenden Schleifen sind zwar in ihren Grundzügen ähnlich, doch hat sie der Holzschnitzer mehr auseinandergezogen und sich nicht sklavisch an das ihm vom Maler gegebene Vorbild gehalten, wozu ihn teils technische Rücksichten, teils auch raumfüllende Absichten veranlaßt haben werden. Durch den von gotischem Rankenwerk gebildeten Spitzbogen, unter dem Katharina ihr Gebet verrichtet, ist das schlecht erhaltene Spruchband ganz an die Seite gerückt, aber trotzdem läßt sich an einigen Windungen der Duktus des Spruchbandes des Gemäldes nachweisen.

Die aufgezählten Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten der Hanauer Reliefporträts mit dem Gothaer Liebespaar sind keine bloßen Zufälligkeiten, sondern sie stehen in einem direkten inneren Zusammenhang. Der mit der Anfertigung der Chorstühle betraute Künstler kannte das Gemälde und hat es zu seiner Arbeit benutzt. Die genreartige Auffassung seines Vorbildes konnte er selbstverständlich nicht verwerten, er mußte darum seine Bildnisse in die ihm durch zahlreiche Beispiele geläufige kirchliche Form umwandeln und zugleich auch den repräsentativen Charakter der Personen mehr betonen. Inwieweit sein künstlerisches Unvermögen oder der jetzige schlechte Erhaltungszustand und die fehlende Bemalung der Reliefs bei der Identifizierung der Persönlichkeiten etwas erschwerend mitwirken, läßt sich kaum entscheiden.

Graf Reinhard IV. von Hanau-Münzenberg, der sich im Jahre 1496, 23 Jahre alt, vermählte und im Jahre 1500 (Suchier, a. a. O. S. 13) zur

